

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA**



**DE L'OPÉRA-COMIQUE À LA ZARZUELA :
MODALITÉS ET ENJEUX D'UN TRNSASFERT SUR
LA SCÈNE MADRILÈNE, (1849-1856)**

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR**

Isabelle Porto San Martín

Bajo la dirección de los doctores

**Guy Gosselin
Emilio Casares Rodicio**

Madrid, 2014

UNIVERSITÉ FRANÇOIS – RABELAIS DE TOURS UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

ÉCOLE DOCTORALE « Sciences de l'Homme et de la Société »

Équipe de recherche « Interactions culturelles et discursives »

PROGRAMA DE DOCTORADO

"La Música en España e Hispanoamérica: métodos y técnicas actuales de investigación"

THÈSE en cotutelle présentée par :

Isabelle PORTO SAN MARTIN

soutenue le : **29 JUIN 2013**

pour obtenir le grade de : **Docteur de l'université François – Rabelais de Tours
et de Doctor de la Universidad Complutense de Madrid**

Discipline/ Spécialité : **Musicologie**

DE L'OPÉRA-COMIQUE À LA ZARZUELA

*Modalités et enjeux d'un transfert
sur la scène madrilène
(1849-1856)*

THÈSE dirigée par :

M. GOSSELIN Guy

M. CASARES RODICIO Emilio

Professeur, université François – Rabelais de Tours

Professeur, universidad Complutense de Madrid

RAPPORTEURS :

M. BARA Olivier

M. SOBRINO SÁNCHEZ Ramón

Professeur, université de Lyon 2

Professeur, universidad de Oviedo

JURY :

M. BARA Olivier

M. CASARES RODICIO Emilio

MME ESPÍN Y TEMPLADO Ma. del Pilar

MME FABRE Florence

M. GOSSELIN Guy

M. SOBRINO SÁNCHEZ Ramón

Professeur, université de Lyon 2

Professeur, universidad Complutense de Madrid

Professeur, UNED

Maître de Conférences, université d'Artois

Professeur, université François – Rabelais de Tours

Professeur, universidad de Oviedo

Résumé

Genre lyrique espagnol né au XVII^e siècle, la zarzuela connaît un nouvel essor à partir de 1849. En effet, une génération de compositeurs souhaite lui donner une dimension nationale. Il s'agit principalement de Francisco Asenjo Barbieri, Joaquín Gaztambide, Cristóbal Oudrid, Rafael Hernando, José Inzenga et, dans une certaine mesure, Emilio Arrieta. Cette thèse étudie la manière dont musiciens et librettistes ont construit ce répertoire qui, paradoxalement, s'il se veut espagnol, est en certains points inspiré de la scène lyrique française et plus particulièrement de l'opéra-comique. Le transfert s'opère à travers la dimension littéraire, musicale, humaine, mais aussi culturelle. C'est donc la question des influences, de ses modalités et de ses enjeux, qui fait l'objet d'une réflexion et qui est illustrée par des correspondances entre des œuvres emblématiques de part et d'autre de la frontière.

Mots clés : *zarzuela ; opéra-comique ; transfert ; influences ; XIX^e siècle ; théâtre lyrique*

Résumé en anglais

Zarzuela is a Spanish lyrical genre which was born in the 17th century and experienced a revival from 1849 on; Indeed, a generation of composers wished to give it a national dimension. The most important ones are Francisco Asenjo Barbieri, Joaquín Gaztambide, Cristóbal Oudrid, Rafael Hernando, José Inzenga and to a certain extent Emilio Arrieta; This dissertation analyses the way some musicians and authors constructed the repertoire which, paradoxically, even though it was supposed to be Spanish, was, in certain ways, inspired by the French lyrical stage and more particularly by comic opera. The transfer occurs through the literary, musical, human and even cultural dimensions. Consequently, what is discussed here is the issue of influences, their characteristics and challenges as the basis for a thorough analysis illustrated by the links between emblematic works on the two sides of the boarder.

Keywords : *zarzuela; comic opera; transfer; influences; 19th century; lyrical theater*

REMERCIEMENTS

Je remercie vivement

- MM. les Professeurs Guy Gosselin et Emilio Casares pour la direction scientifique et humaine dont ce travail a pu bénéficier. Leur soutien et leur confiance ont été déterminants ;
- María Nagore Ferrer pour son aide précieuse qui a permis de faciliter le "transfert" entre les deux universités ;
- Mari Luz González Peña pour son accueil et son amabilité lors de mes séjours aux Archives du CEDOA à Madrid, de même qu'Enrique Mejías García pour son enthousiasme ;
- Agnès Charles et Corinne Schneider pour leur lecture efficace et stimulante ;
- mes proches, pour avoir tenu la distance.

INTRODUCTION

"L'extériorité se constate ; tandis que l'altérité se construit."¹

Accusé de réception : voilà comment le répertoire lyrique espagnol, celui de la zarzuela, a été considéré vis-à-vis de son homologue français et comment il nous incombe de l'envisager. Établissons les faits. Durant la première moitié du XIX^e siècle, des compositeurs et autres acteurs de la vie musicale espagnole s'interrogent sur la manière dont ils pourraient ériger un théâtre lyrique national – quête qui enflamme toute l'intelligentsia européenne en cette période romantique où s'exacerbe la tendance nationaliste des puissances en déclin.

Deux camps s'affrontent dans ce débat : les défenseurs de l'opéra italien et ceux de l'opéra-comique français. Or, pour chacun de ces camps, il va de soi que le théâtre lyrique espagnol a besoin d'un modèle, qu'il soit italien ou français. Il ne s'agit pas de créer, mais de revigorer, réorienter un répertoire. Pour les premiers, le modèle italien devait prévaloir en raison du goût largement prononcé du public pour l'opéra depuis l'installation de troupes italiennes à demeure au siècle précédent. Une pratique consistant à traduire en espagnol les livrets italiens est déjà en vigueur – un décret de 1799 avait interdit une autre langue que le castillan sur les scènes jusqu'en 1808 puis la réalité s'était assouplie, faisant cohabiter les deux langues sur les scènes lyriques madrilènes. Une certaine proximité linguistique facilitait son développement. Pour les seconds, c'est justement cet argument de proximité que d'aucuns interprètent comme une allégeance à un phénomène d'annexion, qui empêchait le théâtre lyrique espagnol de trouver une identité propre. Ils préconisent un retour aux sources, une opération de "revival" censée correspondre à une histoire purement espagnole du répertoire musical à travers la résurgence de la zarzuela. Genre né pour le divertissement royal au Palacio de la Zarzuela au XVII^e siècle, honoré par Lope de Vega et Calderón, sa facture est unique. Parmi ses caractéristiques les plus particulières, on retiendra l'alternance entre parlé et chanté, la présence de rythmes de danse, indépendamment du ballet, la langue espagnole et le caractère mythologique des livrets. S'il cède à l'italianisme régnant sur la capitale espagnole, il renaît à la fin du XVIII^e siècle sous la forme plus courte et plus populaire de la tonadilla. Le

¹ François JULLIEN, *L'écart et l'entre. Leçon inaugurale de la Chaire sur l'altérité*, Paris, Galilée, collection Débats, 2012 (lue le 8 décembre 2011), p. 17.

début du XIX^e siècle avait vu quelques tentatives, éparses, de traitement du genre, parallèlement à un discours généralisant le vœu de participation de l'Espagne à un théâtre lyrique européen. La presse se fait le relais de cette volonté, notamment à travers le journal *La Iberia musical* créé et dirigé de main de maître par Joaquín Espín y Guillen (1812-1881), l'auteur de ces lignes :

À travers le succinct compte-rendu que nous venons de faire, nos lecteurs savent désormais que le désir permanent et fixe de *l'Iberia musical* est de promouvoir par tous les moyens qui sont à sa disposition les avancées de l'art musical espagnol ; personne, mieux que nos poètes, ne peut donner une impulsion plus grande à cet art : nous possédons une langue riche et harmonieuse, pourquoi ne ferions-nous pas le pari du genre lyrico-dramatique pour que, par ce moyen, nous atteignions un jour une renommée européenne ?²

Dans ce plaidoyer pour l'établissement d'un théâtre lyrique espagnol, Espín y Guillen promeut la nationalité espagnole à travers les auteurs et la langue, afin d'acquérir un statut à l'échelle des nations voisines que sont la France et l'Italie. Si le premier des deux camps évoqués défendait le modèle italien, le second ne se contentait pas de prôner un modèle espagnol ancien : il associait, explicitement, à celui-ci le modèle français, c'est-à-dire l'opéra-comique. Le chef de file de ce groupe en faveur de la zarzuela, Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894), revendiquait clairement une inspiration française ; ses nombreux écrits, dont nous ne reproduisons³ pour cette entrée en matière qu'un extrait bref mais éloquent, le révèlent :

Tout le monde sait qu'au Teatro del Circo ont été dernièrement représentées, entre autres, les zarzuelas *El valle de Andorra*, *Los diamantes de la corona* et *Catalina*. Comparez ces livrets avec leurs originaux français, qui portent le nom d'opéra-comique, et il apparaîtra clairement qu'en rien l'importance littéraire des originaux cités n'a été amoindrie, bien au contraire, me semble-t-il, à moi et à plusieurs spécialistes, ils ont gagné à être traduits en espagnol : quant à leur musique, si en termes de valeur artistique l'espagnole ne peut concurrencer celle de Halévy, Auber et Meyerbeer, elle n'a cependant rien perdu en développement. Il se dégage de là que les zarzuelas citées qui se jouent actuellement au Teatro del Circo, sont essentiellement la même chose que les opéras-comiques français, sans plus de différence que la langue et l'habit musical, coupé à l'espagnole, avec lequel on les pare⁴.

² Joaquín ESPÍN Y GUILLEN, *La Iberia musical*, 04/06/1843, n° 23, "Parte doctrinal. De la lengua musical.", "Por la sucinta exposición que acabamos de hacer, conocerán nuestros lectores, que el deseo permanente y fijo de la *Iberia musical*, es el promover por todos los medios que estén a su alcance, los adelantos del arte musical español ; nadie puede dar mayor impulso a este mismo arte, que nuestros poetas : tenemos una lengua rica y armoniosa, por qué no hemos de hacer ensayos en el género lírico-dramático, para que por este medio alcancemos algún día un nombre europeo ?".

³ Nous avons pris en charge toutes les traductions de l'espagnol.

⁴ Francisco ASENJO BARBIERI, "La Zarzuela. Consideraciones sobre este género de espectáculos", in *La Zarzuela. Periódico de música, teatros, literatura dramática y nobles artes*, Año I, Madrid, 4 de febrero de 1856, n° 1., p. 2-3, y n° 2, p. 9-11, in Emilio CASARES RODICIO, *Francisco Asenjo Barbieri. 2 Escritos*, Madrid, ICCMU, 1994, p. 215. "Todo el mundo sabe que en el Teatro del Circo se han representado últimamente, entre

Deux réflexions majeures nourrissent ces propos. Tout d'abord, Barbieri argue d'une forme de filiation en rapprochant l'opéra-comique et la zarzuela, une filiation liée à la facture : caractère comique et alternance parlé-chanté. Ensuite, il s'appuie sur un succès garanti par celui que l'opéra-comique connaissait depuis le siècle précédent. Enfin, et cette idée est émise implicitement, ce modèle littéraire et musical français ne ferait que s'inscrire dans la tradition bien ancrée de la mode française en Espagne. Barbieri est aux premières loges de ce phénomène : ses voyages à Paris sont réguliers, sa correspondance fait état d'un nombre impressionnant d'interlocuteurs de tous ordres. Il est rallié à cette cause par deux autres compositeurs formés au Conservatoire de Paris que sont Rafael Hernando (1822-1888) et José Inzenga (1828-1891) ainsi que par Joaquín Gaztambide (1822-1870), brillant chef d'orchestre, Cristóbal Oudrid (1825-1877) et, pour des collaborations plus ponctuelles, Emilio Arrieta (1821-1894), formé à Milan et que l'attachement à l'opéra italien ne cessera de hanter. À eux six, ils composent entre 1849 et 1856 la part la plus importante du répertoire de zarzuelas auquel nous nous attachons, rejoints par d'autres compositeurs dont la renommée est moins assise. Ils sont les créateurs de la zarzuela nouvelle version qui connaît en 1849 ses premiers succès et se voit consacrer un théâtre inauguré le 10 octobre 1856, le Teatro de la Zarzuela.

Cent-vingt-quatre zarzuelas composent notre corpus qui correspond à l'installation, l'officialisation, l'essor, la reconnaissance du genre qui a prouvé sa validité, et fait ses preuves tout au long de ces sept années. Si *El Duende* de Rafael Hernando sur un livret de Luis Olona, créé le 6 juin 1849, est qualifié de "piedra angular de la zarzuela moderna" (pierre angulaire de la zarzuela moderne) par Barbieri⁵, le phénomène ne s'arrête pas en 1856, mais nous avons choisi cette année comme date liminaire en raison de son symbole, celui de l'accomplissement d'un projet. Depuis lors, puisque sa source d'inspiration était connue, revendiquée, la zarzuela a fait l'objet de nombreux réquisitoires fustigeant sa tendance à l'imitation, une pratique jugée plus facile que la création originale. Ces accusations, qui peuvent être féroces, concernent le livret : nombre d'entre eux sont tirés, imités, traduits, transposés de pièces françaises. La

otras, las zarzuelas *El valle de Andorra*, *Los diamantes de la corona* y *Catalina*. Compárense estos libretos con sus originales franceses, que llevan el nombre de ópera cómica, y se verá claramente que en nada se ha amenguado la importancia literaria de los expresados originales, antes al contrario, opino, y conmigo varios inteligentes, que han mejorado mucho al trasladarse al español : en cuanto a su música, ya que en valor artístico no puede competir la española con la de Halévy, Auber y Meyerbeer, en cambio no ha perdido nada en desarrollo. De aquí se desprende que las llamadas zarzuelas que se ejecutan actualmente en el Teatro del Circo, son esencialmente la misma cosa que las óperas cómicas francesas, sin más diferencia que el idioma y el vestido musical, cortado a la española, con que se las engalana."

⁵ Emilio CASARES RODICIO, *Francisco Asenjo Barbieri*, 2. *Escritos*, Madrid, ICCMU, 1994, p. 21 ; c'est aussi l'année de la réforme des théâtres espagnols.

littérature française était à la mode, elle faisait l'objet d'une traduction massive depuis la génération des Lumières. Nombreux sont les critiques qui opposent une résistance farouche à ce phénomène. Parmi eux, Mesonero Romanos déplore que l'Espagne soit une "nation traduite" et Luis Mariano de Larra que Scribe soit l'auteur espagnol le plus célèbre. Cette réaction n'est du reste pas exclusivement espagnole : Olivier Bara, auteur de travaux fondateurs autour de l'opéra-comique, cite cette réaction de Dumas à propos de l'Italie : "En Italie, tout est Scribe."⁶ Car ce sont avant tout les librettistes qui sont placés sur le banc des accusés : Luis et José Olona, Ventura de la Vega, Francisco Camprodón – pour ne citer que des dramaturges célèbres tant pour l'époque que pour leur rôle dans le répertoire de zarzuela – et de très nombreux autres, sont soupçonnés d'une paresse affectant leur création au point de préférer adapter, traduire, imiter plutôt qu'inventer et être original. Or, cette "inspiration" renvoie à un phénomène vague ; elle n'a aucunement fait l'objet d'un mode d'emploi. Barbieri employait la métaphore de "l'habit musical" dans la citation, "habit" qui renvoie à une ressemblance d'apparat, sans toucher à l'essentiel, au corps même de l'œuvre, mais comment différencier les deux ? Que signifie "s'inspirer de " ? En quoi un phénomène habituel de l'évolution des arts deviendrait-il contre-productif ? Le goût classique favorisait l'imitation des Anciens, que ce soit par la reprise d'un genre (la fable par exemple), d'un mythe (les sujets de tragédie en témoignent) ou encore d'une structure linguistique (l'hommage de la poésie du XVI^e siècle à celle des poètes grecs et latins est patent). Ce caractère vague qui définit a priori ce phénomène d'inspiration se retrouve de façon étonnante dans les textes de loi régissant la question des droits d'auteurs : l'article 5 de la *Convention* franco-espagnole de 1853⁷ compte sur la "bonne foi" des auteurs pour prévenir les contrefaçons !

Dans ce procès, plusieurs interrogations préalables surgissent : quelle est la dette que le répertoire espagnol devrait reconnaître ? dans quelle mesure cette dette s'étend-elle à la dimension musicale de ce répertoire ? comment le transfert entre l'opéra-comique et la zarzuela s'est-il opéré ? en quoi celui-ci met-il en jeu, menace-t-il le caractère espagnol, l'originalité de la zarzuela ? Au demeurant, la question se pose aussi pour les autres arts. Se livrant à une réflexion sur les relations entre peintures espagnole et française, l'auteur des

⁶ Olivier BARA, "Le répertoire français sur les scènes napolitaines entre 1815 et 1848 : réflexion sur les modalités d'une présence", in *Le Théâtre français à l'étranger au XIX^e siècle. Histoire d'une suprématie culturelle*, sous la direction de Jean-Claude Yon, Paris, Nouveau Monde éditions, 2008, pp. 181-200.

⁷ Article 5 de la "Convention entre le France et l'Espagne pour la garantie réciproque de la propriété des œuvres d'esprit et d'art", in *Manuel Annuaire de l'imprimerie, de la librairie et de la presse*, par Ferdinand Grimont, Paris, Jannet, 1855, pp. 179-185, "La protection du droit de traduction n'a pas pour objet d'interdire les imitations et les appropriations faites de bonne foi des œuvres littéraires, scientifiques, dramatiques, de musique et d'art, en France et en Espagne [...]".

lignes suivantes nous livre une piste des plus intéressantes qui, s'il est encore nécessaire, nous détourne d'une vision univoque :

Sans doute, l'école espagnole relève de l'école française, comme dirait notre correspondant ; elle a emprunté évidemment de nos goûts, de nos méthodes, de nos procédés même. Est-ce à dire qu'elle nous copie ? Point du tout. Il y a en elle, en effet, cette force pittoresque d'observation qui lui est bien particulière et ne permet de la confondre avec aucune autre. Cela est vrai de Fortuny et des autres Espagnols. Aussi, déjà se produit ce qu'on pourrait appeler l'effet en retour. Quoique partie de nous, cette peinture est vraiment si neuve, si séduisante, qu'elle s'est fait, à son tour, et même parmi nous, des imitateurs.⁸

Ce jugement s'applique-t-il aux partitions ? Ce que les auteurs nomment "l'effet en retour" est très intéressant en ce qu'il renverse les idées reçues qui ankylosent notre vision de ces répertoires. Une fois encore, il faut envisager non pas un mais deux lieux communs, les scènes parisienne et madrilène, qui se déclinent ensuite sous différents angles.

Pour répondre à ces questions, une entreprise relevant de l'enquête doit être mise en place, une enquête qui doit d'abord évaluer les difficultés du dossier.

La première difficulté concerne le répertoire : si nous avons établi une liste des zarzuelas créées entre 1849 et 1856, ce répertoire ne s'arrête pas aux cent-vingt-quatre – quantité non négligeable – zarzuelas ; il faut prendre en compte les œuvres modèles, celles du répertoire français, lorsqu'il a été possible de les identifier. C'est en réalité tout un répertoire, toute une esthétique qui a servi de modèle, il faut donc ne pas se restreindre aux seuls titres entretenant des liens officiels avec des zarzuelas, ce qui augmente considérablement le corpus au sens large. Par ailleurs, la scène française doit être envisagée selon son hétérogénéité : l'opéra-comique n'est pas le seul genre lyrique français, il faut compter avec le vaudeville, le mélodrame et le grand opéra. Enfin, le théâtre non musical entre aussi dans cette sphère, créant un spectre d'œuvres difficile à saisir si l'on part d'une idée de détournement de fond théâtral de la part des auteurs espagnols. Il nous faut alors prendre en compte une part de sources françaises inconnues, supposées, en plus de celles, déjà conséquentes, désignées comme telles.

La deuxième difficulté, non des moindres, concerne le caractère double de ce travail à tous les niveaux. D'abord, il nous faut assumer une position acrobatique consistant à ne pas

⁸ Clovis LAMARRE et Lucien LOUIS-LANDE, *L'Espagne et l'Exposition de 1878*, Paris, Delagrave, 1878, pp. 181-182.

reproduire les conclusions des nombreux travaux sur la zarzuela qui ont nourri notre réflexion. Ces travaux ont été réalisés par plusieurs générations de musicologues, si l'on remonte à Barbieri lui-même, mais surtout par la génération d'Emilio Casares, fondateur de la musicologie espagnole et spécialiste, avec María Encina Cortizo, Víctor Sánchez, Ramón Sobrino, María Nagore, du répertoire. Cette asymétrie entre la réalité bibliographique française et espagnole sur le théâtre lyrique espagnol oblige à un discours le plus inédit possible pour satisfaire une exigence scientifique, au détriment peut-être d'une nécessité pédagogique. Deux articles, l'un publié dans la *Revue de musicologie*⁹, l'autre dans les actes du colloque organisé par l'Opéra-Comique en avril 2011¹⁰, rempliront ce rôle. Ce travail se situe entre deux territoires, le théâtre lyrique espagnol et français, l'un comme l'autre largement traités par les chercheurs.

Ce caractère double concerne à la fois les nationalités comprises dans ce répertoire, mais aussi leurs supports, littéraire et musical, indissociables. Le livret et la partition doivent faire l'objet d'une analyse spécifique et conjointe.

La question des sources est centrale en ce qu'elle oblige d'emblée à une réflexion sur la méthode. Pour la zarzuela, comment rendre compte d'un répertoire complexe, composé d'œuvres plus ou moins (re)connues ? Comment choisir un corpus représentatif pour l'analyse ? Pour le théâtre lyrique français, comment identifier les sources d'inspiration parmi des milliers d'œuvres ? Comment saisir ce qui constitue un flagrant délit de transfert ? Car c'est bien le transfert qui est au centre de ce travail, un transfert envisagé à rebours, dans la mesure où il prend comme point de départ le résultat, la zarzuela, pour remonter à ses origines – supposées, hypothétiques – françaises.

Une réalité a rendu concrète une intime conviction : ce phénomène de transfert recèle des intérêts qui dépassent une simple affaire de copie plus ou moins conforme. De nombreuses questions officient derrière la mise en regard de ces deux répertoires : la question des influences, des cultures, de la présence étrangère, des échanges, de la traduction, de

⁹ Isabelle PORTO SAN MARTIN, "Aux frontières de la zarzuela (1849-1856) : perspectives pour l'étude d'un genre et de ses liens avec l'opéra-comique au milieu du XIX^e siècle", in *Revue de musicologie*, Paris, Société française de musicologie, 2009, vol. 95 n°2, pp. 335-358.

¹⁰ Id. "L'opéra-comique en Espagne : une présence sous condition" in *Art lyrique et transferts culturels (1800-1840)* (actes du colloque du Théâtre National de l'Opéra-Comique, avril 2011), Agnès Terrier et Alexandre Dratwicky (éds.), Lyon, Symétrie, Venise, Palazetto Bru Zane, à paraître.

l'entrelacement entre deux expressions, littéraire et musicale, de l'analyse d'un numéro à celle d'un répertoire.

Pour "penser" ce transfert, comme on juge une affaire, il est nécessaire de convoquer des experts à la barre, afin que leur pensée permette de faire pencher la balance de part et d'autre du modèle, soit du côté de l'originalité de la création, soit de celui de l'inféodation, de l'asservissement, ou de proposer une orientation différente à ce débat. Avant tout, leurs travaux sont autant de pistes pour appréhender, traiter, analyser une matière dont les contours sont eux-mêmes difficiles à définir, dessiner. Car si notre objet d'étude est précis – d'une précision relevant certes encore d'une forme de relativité au regard de certains problèmes posés par les sources que nous évoquerons avec la méthode adoptée tout à l'heure – il s'inscrit dans une réflexion qui dépasse le domaine du théâtre lyrique et de la musicologie. Elle nécessite un éclairage épistémologique riche et complexe dont nous exposons pour l'heure un nombre forcément restreint de représentants et de citations, auxquels davantage de place sera accordée au fil des parties qui suivent. Notre choix s'est porté sur les propos qui ont donné un relief particulier et durable au répertoire étudié. Partir d'une vision large pour resserrer progressivement l'angle de vue et permettre l'élaboration d'une méthode propre à la matière que nous travaillons semble nécessaire.

Ce travail, nous l'avons dit, s'inscrit d'abord dans le phénomène très large des influences. Dans une conférence intitulée justement "De l'influence en littérature", André Gide décrit leur fonctionnement tout en faisant leur apologie :

Mais comme on ne peut inventer rien de neuf pour soi tout seul, ces influences que je dis personnelles parce qu'elles sépareront en quelque sorte la personne qui les subit, l'individu, de sa famille, de sa société, seront ainsi bien celles qui le rapprocheront de tel inconnu qui les subit ou les a subies comme lui, – qui forme ainsi des groupements nouveaux – et crée comme une nouvelle famille aux membres parfois très épars, tisse des liens, fonde des parentés [...].¹¹

Les verbes "séparer" et "rapprocher" induisent une idée de déplacement, d'élasticité. La répétition du mot "famille", articulé autour de l'adjectif "nouvelle" implique l'idée de filiation, de "parenté", terme des plus productifs pour notre étude¹². En effet, la zarzuela et

¹¹ André GIDE, "De l'influence en littérature", conférence donnée à Bruxelles le 29 mars 1900, in *Prétextes. Réflexions sur quelques points de littérature et de morale*, Paris, Mercure de France, 1919 (7^{ème} édition), pp. 10-11.

¹² Et ce non seulement pour l'aspect littéraire, mais aussi pour l'aspect musical ; nous confondons ces deux aspects dans un premier temps en une seule catégorie que serait le support écrit destiné à être joué, partant du

l'opéra-comique entretiennent, depuis leur naissance, des relations, une parenté, fondée sur une ressemblance mais qui ne suffit pas à expliquer la productivité de ce "rapprochement". La zarzuela aurait-elle quitté sa famille, espagnole, pour s'en choisir une autre, française ? Quels sont les traits qui définissent cette parenté ?

À partir du moment où nous cherchons à définir les traits, la tentation apparaît de définir des points communs et des différences en effectuant la comparaison. Or pour comparer, il faut d'abord définir un support de référence – ici, l'opéra-comique. Selon quels critères définir l'opéra-comique ? Ils sont (trop) nombreux, et cette difficulté est augmentée par le nombre d'œuvres mêmes : en quoi tel opéra-comique est-il plus représentatif que tel autre ? Parmi les compositeurs cités par Barbieri et reconnus en France, lequel d'Auber, de Halévy, d'Adam ou de Thomas doit-on choisir ? Dans leur propre œuvre, quel opéra incarne le mieux le genre ? On se heurte à la question non seulement du nombre mais aussi du style. Si la littérature comparée peut compter parmi les approches méthodologiques évidentes, elle suppose cependant une idée de hiérarchie, ne serait-ce qu'en différenciant l'élément connu (comparant) de l'élément inconnu, étranger (comparé). Or la difficulté à déterminer ce qui définit un genre pose une première limite à l'école comparatiste traditionnelle. Olivier Bara parvient à un constat qui ajoute encore à la difficulté de cette définition :

Les opéras-comiques sont *étrangement* proches les uns des autres. Autour d'un modèle théorique idéal purement virtuel se compose une série continue de variations¹³.

Quiconque connaît le répertoire de la zarzuela pourrait, une fois passé le cap de critères suffisamment discriminants, lui appliquer ces propos. Face à cette difficulté des points communs et des différences, Jean-Louis Cupers propose une terminologie intéressante : des "prédilections morphologiques" et des "syntômes" pourraient correspondre à cette maladie de l'influence, au sens propre du terme, qui rappelons-le, tire son étymologie de l'"influenza", maladie contagieuse, dont la métaphore a été filée par la critique qui s'en prenait à la "gangrène" que constituait la traduction d'œuvres françaises ! Avec le terme "prédilection", nous voilà conviés sur le terrain structuraliste dont les outils s'avèrent d'une efficacité redoutable pour la mise en regard des répertoires espagnol et français.

Si on leur applique la lecture des *Palimpsestes* de Genette, ouvrage clé pour le phénomène d'influence, la zarzuela, "inspirée" par le répertoire français, peut être considérée

principe que le livret et la partition sont des textes : nous consacrons plusieurs passages à questionner cette relation textuelle au début de notre troisième partie.

¹³ Olivier BARA, *Le Théâtre de l'Opéra-Comique sous la Restauration. Enquête autour d'un genre moyen*. Hildesheim, Zürich, New-York, Georg Olms Verlag, 2001, p. 329.

comme "hypertexte" ; l'"hypotexte" serait l'œuvre française ayant servi de modèle. Les deux œuvres entretiendraient donc une relation "hypertextuelle", et Gérard Genette précise que plusieurs hypotextes – œuvres françaises ici – peuvent "inspirer" un "hypertexte". Dans cet ouvrage incontournable, l'auteur envisage toutes les possibilités relationnelles et propose une terminologie permettant de désigner chaque œuvre selon la relation dont elle est issue. Le terme de "travestissement" renvoie à l'opération la plus proche de celle qui unit la zarzuela et l'opéra-comique.

Il s'agit de transcrire un texte de sa lointaine langue d'origine dans une langue plus proche, plus familière, dans tous les sens de ce mot. Le travestissement est le contraire d'une distanciation : il naturalise et assimile, au sens (métaphoriquement) juridique de ces termes, le texte parodié. Il *l'actualise*.¹⁴

Avec ces éléments, nous pouvons donc retirer les guillemets du terme "inspiration" que nous employions plus haut : un répertoire inspiré d'un autre n'en est pas moins un répertoire autonome, dont le statut de création n'est pas invalidé sous prétexte que l'influence est explicite, voire revendiquée. Le verbe "actualiser" revêt deux niveaux de signification : la transposition dans une actualité, une remise au goût du jour d'une œuvre existante d'une part, et l'opération linguistique qui consiste à, par exemple, faire précéder un nom commun par un déterminant pour que ce nom et son référent aient une existence, commencent à exister dans la réalité du locuteur. Genette donne l'impression que ce phénomène est à l'origine d'une seconde vie : de façon familière, une zarzuela serait une réincarnation d'un certain opéra-comique sous d'autres traits et d'autres apprêts.

Or, si la question du statut se trouve résolue, celle du "travestissement" doit être traitée. Dans le cas précis de notre répertoire, cette opération de travestissement participe de l'accusation : les auteurs, même s'ils font suivre le titre de leur livret de la mention "traduit", "adapté", "imité de" par exemple, ne précisent que rarement les références de la source française. D'autres écrivent "original de" alors que le texte est une adaptation, une imitation. Olivier Bara utilise l'expression de "camouflage" ou encore de "stratégie de brouillage"¹⁵ à propos d'un phénomène similaire de transfert en Italie. Plusieurs explications sont possibles : des droits d'auteurs moins importants en cas d'adaptation ; une volonté de ne pas provoquer

¹⁴ Gérard GENETTE, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982, p. 83.

¹⁵ Olivier BARA, "Le répertoire français sur les scènes napolitaines entre 1815 et 1848 : réflexion sur les modalités d'une présence", in *Le Théâtre français à l'étranger au XIX^e siècle. Histoire d'une suprématie culturelle*, sous la direction de Jean-Claude Yon, Paris, Nouveau Monde éditions, 2008, p. 185.

les foudres de la critique ; ou cette "bonne foi" invoquée dans la *Convention* citée plus haut dans la mesure où le librettiste espagnol a re-travaillé l'œuvre, l'a re-crée...

Toujours est-il que cette démarche auctoriale reflète une dimension esthétique de l'opéra-comique comme de la zarzuela au XIX^e siècle : le travestissement sur scène. Ce goût pour des personnages et des situations qui l'emploient sans mesure est avéré : la lecture des pièces le confirme. Ce "travestissement" est à la fois une des difficultés posées par notre corpus et une composante incontournable : dans quelle mesure affecte-t-il, concerne-t-il le transfert, comment est-il transposé, travesti lui-même, dans une autre œuvre ? Le transfert, comme le suggérait Barbieri dans sa citation n'est-il pas qu'une histoire de costume ? Gide ne préconise-t-il pas de "changer de manteau" ? On comprend à quel point cet ouvrage de Genette trouve une résonance profonde dans notre répertoire. Or cette citation permet d'approfondir encore davantage notre lecture du sujet. Genette évoque la langue, la familiarité et l'aspect juridique de naturalisation. Cette métaphore du juridique – Genette prend bien soin de le préciser – que nous reprenons, accentue le caractère ambigu de l'hypertexte, à la fois défini par une filiation, mais aussi par un statut "individuel" reconnu par la "loi" ; quiconque lirait ces lignes sans connaître le sujet de cette thèse pourrait conclure à un travail sur la migration ou la nationalité. Or, le recours à la personnification est souvent employé dans les travaux touchant à l'intertextualité, notamment avec le terme "naturalisation". Si on lui associe ceux de "langue" et de "familier" tirés de la citation, on peut formuler notre problématique de la façon suivante : en quoi la scène espagnole est-elle une "terre d'asile", "terre d'accueil" pour une œuvre française qui aurait migré ? Comment cette migration s'opère-t-elle ? Quels sont les moyens mis en œuvre (par les auteurs et compositeurs) pour favoriser, optimiser l'assimilation, l'intégration, l'adoption d'une nouvelle identité ? La "langue" constitue à la fois un problème et une solution, selon le point de vue adopté : l'opération de traduction effectuée favorise le brouillage des pistes mais participe du statut d'œuvre à part entière de la zarzuela.

Une traduction est-elle une œuvre à part entière ? Nous ne prétendons pas répondre de façon absolue à cette question, mais nous devons cependant situer notre sujet au sein de ce domaine dont les frontières relèvent de la philosophie en nous appuyant sur des textes d'époque, concernant ou non ce répertoire, ainsi que des travaux plus actuels. Rappelons tout d'abord que "transfert" et "traduction" sont construits sur le même préfixe, qui induit l'idée de traversée, chemin, et avec elle la métaphore de l'espace, du territoire, linguistique certes, mais en partie seulement. La traduction a à voir avec la culture : George Steiner a consacré à ce lien de nombreux ouvrages, notamment *Après Babel* (1975) dont le propos, abondamment cité, a permis d'éclairer ce travail. Deux langues, deux cultures donc, et entre elles, un chemin

à parcourir, celui du transfert effectué par les œuvres mais aussi par les auteurs, et plus largement par des valeurs qui les dépassent. Quelle distance parcourue ? Quel moyen de livraison, quel délai ? Comment mesurer cette distance ? Est-elle proportionnelle à la différence qui se créerait ainsi entre l'œuvre française et l'œuvre espagnole ? Nos préoccupations ont donc à voir avec le concept d'altérité : en quoi la zarzuela, malgré des liens supputés ou avérés n'est pas l'opéra-comique même, en quoi est-elle "autre" malgré des liens de parenté ? Les travaux de François Jullien mettent en garde contre un écueil d'importance : la définition et l'enjeu de la "différence" comme critère de comparaison. Il préfère l'écart à la différence, ce qu'il justifie dans un texte aux apports infinis :

Car la différence entre ces deux concepts, d'écart et de différence, se définit au moins sur trois points. D'abord, l'écart ne donne pas à poser une identité de principe ni ne répond à un besoin identitaire ; mais il ouvre, en séparant les cultures et les pensées, un espace de réflexivité entre elles où se déploie la pensée. C'est, de ce fait, une figure, non de rangement, mais de dérangement, à vocation exploratoire : l'écart fait paraître les cultures et les pensées comme autant de fécondités.¹⁶

La pensée de François Jullien peut nous éviter la démarche stérile de l'énumération de points communs et de différences vue comme finalité pour traiter notre sujet. Nous pourrions donc nous fixer comme objectifs l'étude de l'espace ouvert par l'écart entre deux cultures et la recherche de "fécondités" au sein de la relation entre scènes lyriques française et espagnole.

Les références à de nombreux experts montrent la complexité, les ramifications du sujet, et avec elles le va-et-vient permanent entre détail et concept. Pour le traiter de la façon la plus équitable et objective possible, nous les convoquerons tout au long de la thèse : Steiner, Lévi-Strauss, Berman seront par exemple convoqués pour des problèmes plus précis ou localisés. Car l'une des difficultés est bien de se situer au cœur du problème, et de l'observer selon toutes les échelles possibles, de la petite à la plus grande, ce qui revient pour nous à définir ce que serait la plus petite unité de mesure pour ensuite articuler des "pièces" - outils de compréhension ou œuvres de théâtres - de plus en plus significatives. Il ne reste ensuite qu'à changer d'échelle : de la confrontation (binaire ou non) de situations, on passe à une mise en regard œuvre à œuvre, ce qui ne se révèle d'ailleurs ni exclusif ni suffisant, pour ensuite tirer des conclusions sur le répertoire entier. Et François Jullien d'expliquer :

¹⁶ François JULLIEN, *L'écart et l'entre. Leçon inaugurale de la Chaire sur l'altérité*, Paris, Galilée, collection Débats, 2012 (lue le 8 décembre 2011), p. 31.

Toute pensée est en elle-même écart interne qui la fait travailler. Aussi voit-on la figure d'altérité élaborée à la rencontre d'une culture extérieure se retourner et faire paraître, dans le miroir de l'autre, de cette pensée de départ, le refoulé : ce que celle-ci a pu entrevoir elle aussi, comme possible de la pensée, mais dont elle s'est détournée, qu'elle a par suite laissé dans l'ombre ou négligé.¹⁷

Quelles sont les traces, si l'on en trouve, laissées par l'opéra-comique sur la zarzuela ? Sur quels éléments de composition – littéraires, dramatiques, musicaux – ont porté les choix des auteurs ? Pourquoi conserver tel procédé et "refouler" tel autre ?

Face au foisonnement de questions que pose notre sujet, la simple mise en lumière des faits paraît complexe. Pour asseoir notre démonstration, nous nous sommes attachée à choisir une unité de mesure la plus performante possible pour aborder un répertoire dont le corps est complexe, dont le relief est varié. Partant du principe que le trait d'union le plus évident entre ces deux univers est celui d'appartenir au théâtre lyrique, nous nous sommes appuyée sur les travaux d'Étienne Souriau à propos des situations dramatiques. Une situation dramatique pourrait donc nous fournir un point de départ, un axe de comparaison ; il la définit comme une "forme particulière de tension interhumaine et microcosmique du moment scénique"¹⁸. Ce qui nous a paru passionnant dans cette lecture du théâtre en général est l'aspect dynamique de la situation, en écho au "travail" incessant qui caractérise l'écart selon Jullien. Ensuite, Souriau développe sa définition en s'appuyant justement sur la musique, scellant ainsi le lien entre deux langages, dramatique et musical, lien sans lequel une recherche sur le théâtre lyrique n'aurait pas de sens :

Ou, si l'on préfère une comparaison musicale, l'arabesque de chaque destinée individuelle constitue une mélodie ; mais la corrélation de ces diverses voix concertantes se structure en chaque moment sur des accords (au sens musical du mot ; entendons qu'ils peuvent être moralement des désaccords, et peuvent être dramatiquement aussi dissonants qu'un accord de septième ou de neuvième, exigeant résolution). Ces accords qui constituent le "fait harmonique" dans la musique théâtrale, ce sont les situations.¹⁹

Comment cette harmonie, consonante ou non, s'élabore-t-elle ? Voilà encore une autre formulation possible de notre sujet. La tension suggérée par le langage harmonique traditionnel invite à proposer trois étapes mettant en valeur l'impossibilité de regarder dans une seule direction, étant donné le caractère au moins double du répertoire en jeu.

Ainsi, le titre "Parenté" a été choisi pour la première partie, dans la mesure où elle

¹⁷ Id. p. 43.

¹⁸ Étienne SOURIAU, *Les 200.000 situations dramatiques*, Paris, Seuil, 1948, p. 48.

¹⁹ Id. p. 49.

établit, reconnaît les liens entre les deux répertoires, selon trois critères, équivalent à trois chapitres. Dans le chapitre 1, "En genre et en nombre", une carte d'identité des genres français et espagnol à travers des données chiffrées est produite : de part et d'autre de la frontière, combien d'œuvres, combien d'auteurs, combien d'actes, combien de sous-titres composent la structure de ce répertoire double ? L'annexe 1 et 2 sont directement associées à cette première étape du travail : les tableaux de créations et de correspondances – pièces à conviction de cette enquête – sont des outils à la fois nécessaires pour le maniement de ce répertoire et révélateurs de certaines correspondances inédites entre des zarzuelas dont le mythe des origines n'avait jamais été discuté. Nous avons eu le plaisir et l'émotion de contribuer à l'identification de sources françaises jusque là ignorées et ce notamment pour des zarzuelas mythiques du répertoire, comme *Marina* d'Arrieta et Camprodón. Le récit de ces révélations est réalisé dans le second chapitre, "Circulations", les modalités de traduction des livrets y sont expliquées. Le chapitre 3, "Cercles" permet de passer de l'étude du transfert littéraire aux itinéraires suivis par les hommes aux commandes de ce répertoire : quels sont leurs liens, artistiques et personnels avec la vie musicale parisienne ? Les réponses sont multiples et montrent à quel point les relations humaines conditionnent un répertoire. Que ce soit pour les œuvres, au chapitre 2, ou pour les hommes, au chapitre 3, le parcours emprunté est loin d'être linéaire, c'est ce que suggèrent leurs titres.

Une fois ces liens de parenté établis, de façon presque administrative, le transfert doit être envisagé selon l'angle du rapport texte/musique : c'est l'objet de la seconde partie, "Lieux communs". Ces "lieux communs" renvoient à trois niveaux : l'Espagne et la France, le texte et la musique, mais aussi le domaine du goût. Le texte et la partition, pour ces répertoires, sont souvent accusés d'exploiter des ficelles sans relâche. Citons l'exemple de l'espagnolade, de la romance des amoureux, du travestissement, qui ont fait la joie de spectateurs toujours curieux de vérifier une issue unique au désespoir d'une frange de la critique portée vers la modernité. Après analyse du répertoire, un goût commun pour la musique populaire et la musique militaire s'est révélé qui permettait d'articuler la part dramatique, littéraire et musicale des deux répertoires mis en regard. Les chapitres "L'usage du costume" et "Le règne de l'uniforme" sous-tendent des enjeux bien plus significatifs que le constat d'un goût commun. L'analyse s'est donc portée sur des morceaux, des numéros si bien calibrés qu'ils en auraient pu être détachables, à la manière des morceaux d'anthologie.

Or, pour saisir l'un des aspects essentiels de ce répertoire, sa dimension dramatique, avec la mise en place d'un problème, la crise puis le dénouement, l'analyse des finales était incontournable en ce qu'elle ajoute un paramètre essentiel au rapport texte/musique : le temps.

La dramaturgie des finales fait donc l'objet de la troisième partie, intitulée "La Mesure des possibles", dans laquelle sont analysés les différents processus de transfert entre des finales qui chacun à leur manière, mais selon une finalité unique, proposent une fin d'acte la plus efficace possible. Le premier chapitre, "Le finale à l'épreuve du mythe" questionne la relation entre plusieurs couples de finales en s'appuyant sur les travaux de Claude Lévi-Strauss. Suivent deux études de cas, les finales I et II de *Los Diamantes de la corona* de Barbieri et Camprodón (1854) et de *El Valle de Andorra* de Gaztambide et Olona (1852), au regard des *Diamants de la Couronne* d'Auber et Scribe (1841) et du *Val d'Andorre*, d'Halévy et de Saint-Georges (1848). Le choix de ces œuvres n'est pas seulement lié à la proximité des livrets que les auteurs espagnols déclarent avoir traduits, opération, nous l'aurons vu, toute relative. Dans notre tentative de saisir, d'appréhender, classer, sérier les nombreuses œuvres du répertoire, et plus précisément en fonction de la facture des finales, il est apparu que l'on pouvait conclure à deux situations types pour départager ces fins d'acte : la fuite ou la confrontation sont les deux attitudes types des personnages. *Los Diamantes de la corona* et *Les Diamants de la couronne* mettent en scène l'organisation de la fuite des personnages, *El Valle de Andorra* et *Le Val d'Andorre* laissent les leurs se confronter aux difficultés de leur situation. L'analyse de ces partitions, nourrie des interrogations contenues dans les deux parties précédentes, conduit à s'interroger sur la possibilité d'une traduction musicale.

Ce n'est pas tant la liste des points communs et différences, des variantes et invariants, qui ne sont qu'un moyen de mieux cerner le phénomène, une étape de l'analyse qui fait l'objet de ce travail, mais bien le fonctionnement, certes des œuvres en jeu, mais surtout du passage d'une œuvre à l'autre. C'est cette investigation, dans laquelle la responsabilité des actes de chaque auteur doit être démontrée, qui permettra d'identifier les liens, de la même manière qu'un mot composé prend tout son sens dans son trait d'union.

PREMIÈRE PARTIE : PARENTÉ

Introduction

L'étude d'un répertoire implique un positionnement double de la part du chercheur qui doit à la fois analyser la composition, la structure de ce répertoire et le mettre en perspective dans une époque, un pays. Cette seconde position, plus large, volontairement plus distante, permet la mise en regard du dit répertoire avec les réseaux d'œuvres qui ont pu le nourrir, l'influencer. Or, cette mise en regard est forcément artificielle, réductrice et doit être sans cesse nuancée. Une forme d'élasticité de l'étude est nécessaire pour toucher le plus d'éléments ayant imprégné ce répertoire.

Pour définir les rapports de parenté, de filiation établis entre les hommes et les œuvres de chaque capitale, il faut commencer par rendre compte ("compter") des éléments qui composent ce répertoire comme un tout, travailler à la désignation de ce répertoire, en définir les contours dans sa globalité, en tant qu'entité générique. Tel sera l'objet du premier chapitre, intitulé "en genre et en nombre". C'est une démarche du particulier au général, des parties vers le tout, qui est choisie pour cette première partie. En raison des nécessités du genre, elle prend plus largement appui sur le support littéraire, suivant ainsi la démarche de composition des œuvres, pour ensuite, dans les deux parties suivantes, lui associer la composition musicale qui en découle.

Le choix du terme "circulations" comme titre du deuxième chapitre est lié à cette réalité complexe, circulaire, dans le sens où on ne peut s'arrêter au fait qu'une œuvre espagnole serait une reprise, une adaptation d'une œuvre française. Le phénomène de transfert qui lie les répertoires lyriques français et espagnol au XIX^e siècle n'est pas linéaire, vectoriel, à sens unique, mais bien circulaire : trouver son point d'origine – c'est-à-dire œuvre à œuvre – n'est ni évident, ni forcément possible. Ce n'est pas une réponse suffisante à la question des modalités du transfert. Le terme éloigne aussi, et ce définitivement, l'ombre d'une hiérarchie naturelle entre un répertoire redevable et un autre obligeant.

La circulation des œuvres est liée, au moins matériellement, à celle des hommes. Les documents décrivant le milieu musical et théâtral de l'Espagne et de la France témoignent de liens nombreux et serrés. Les voyages, séjours, correspondances, registres, éditions, comptes-rendus de la presse montrent à quel point les relations nouées entre les hommes (et les femmes) contribuent à (ou sont à l'origine de ?) la formation de "cercles", et, partant, à l'établissement puis à la consolidation du répertoire.

CHAPITRE 1 : EN GENRE ET EN NOMBRE

D'un point de vue méthodologique, plusieurs problèmes surgissent simultanément lors de la reconstitution d'un répertoire. Tout d'abord, l'établissement de la liste des œuvres concernées se confronte à la fiabilité toute relative des sources. Celles-ci se contredisent parfois et sont souvent incomplètes. Ainsi, pour l'élaboration de l'annexe 1, nous avons bien sûr consulté l'ouvrage incontournable de Cotarelo y Mori (1857-1936)²⁰. Chroniqueur infatigable, le nombre de ses articles donne une impression d'exhaustivité. Or, si on extrait la liste des œuvres créées à Madrid entre 1849 et 1856 et qu'on la confronte à la presse, aux écrits de Barbieri, et au catalogue de Dionisio Hidalgo²¹ (pour ne citer que des documents d'époque), aux travaux de reconstitution du répertoire dramatique, qui malheureusement ne concernent que les années 1849 et 1854 à 1856²², on s'aperçoit de nombreuses divergences. Telle œuvre n'est en réalité qu'une comédie²³, telle autre n'a pas été jouée²⁴, et une autre encore n'est pas mentionnée. La presse est bien sûr plus fiable puisqu'elle répond à une attente immédiate qu'est la programmation, au jour le jour, de chaque théâtre. Or le genre de la pièce, ses auteurs et son statut (création ou reprise) ne sont pas toujours cités. Enfin, le catalogue d'Hidalgo renvoie à une autre réalité, postérieure, qui est celle de l'édition du livret.

Si l'objet consiste à éclairer les rapports entre les œuvres françaises et espagnoles, il n'en faut pas moins, d'abord, analyser le répertoire espagnol.

1) Des chiffres

Pour rendre compte de la composition du répertoire, la question des proportions est incontournable. Cent-vingt-quatre œuvres sont dénombrées entre le succès de *Palo de ciego* et l'ouverture du Teatro de la Zarzuela le 10 octobre 1856, vingt-deux compositeurs parmi lesquels un groupe de six qui en composent la moitié à eux seuls et qui font donc autorité.

²⁰ Emilio COTARELO Y MORI, *Historia de la zarzuela o sea el drama lírico en España desde su origen a fines del siglo XIX*, Madrid, 1932 (ICCMU, 2000).

²¹ Dionisio HIDALGO, *Diccionario general de bibliografía española*, Madrid, Imprenta de las Escuelas Pías, 1862-1881, 7 v.

²² Félix HERRERO SALGADO, *Cartelera teatral madrileña II : años 1840-1849*, Madrid, CSIC, 1963 ; Irene VALLEJO y Pedro OJEDA, *El teatro en Madrid a mediados del siglo XIX. Cartelera teatral (1854-1864)*, Valladolid, Universidad de Valladolid, Secretariado de publicaciones et intercambio cultural 2002.

²³ C'est le cas de *Maruja* d'Oloná, citée par Cotarelo.

²⁴ C'est le cas de *Angélica y Medoro*.

a) Autorités

Liste des compositeurs ordonnée selon le nombre de zarzuelas

Le premier chiffre correspond au nombre de zarzuelas composées seul, le deuxième intègre les zarzuelas composées en collaboration²⁵. Nous omettons le calcul par nombre d'actes pour le total, mais le précisons pour l'œuvre de chaque compositeur.

Cristóbal OUDRID : 20 / 30

Francisco Asenjo BARBIERI : 15 / 24

Joaquín GAZTAMBIDE : 13 / 25

Emilio ARRIETA : 9 / 11

Rafael HERNANDO : 7 / 12

José INZENGAR : 5 / 11

Luis ARCHE : 6 / 9

Martín SANCHEZ ALLÚ : 4 / 5

Fernando GARDYN : 2 / 3

Hipólito GONDOIS : 2 / 3

Rafael MARTÍN : 2 / 3

Manuel FERNANDEZ CABALLERO : 2

José MANZOCCHI : 2

Mariano SORIANO FUERTES : 2

Javier GAZTAMBIDE : 1

Tomás GENOVÉS : 1

Antonio GORDON : 1

Florencio LAHOZ : 1

José ROGEL : 1

José VALERO : 1

Luis VELASCO : 1

Leandro RUIZ : 1

²⁵ Voir l'Annexe 1.

Nous avons aussi compté les compositeurs français dont les œuvres sont en relation étroite avec la moitié du répertoire (nous l'avons dit en introduction, cette proportion n'est pas fixe, elle dépend de l'identification future d'autres sources) même si ce résultat ne correspond qu'à une réalité partielle. Car, si pour chaque zarzuela est associé un (ou plusieurs pour les œuvres en collaboration) compositeur, les œuvres françaises, divisées en opéra-comique et vaudevilles ne comportent un nom de compositeur que pour le premier de ces deux genres. Pour le répertoire en l'état, seize compositeurs se partagent l'affiche. Contrairement aux idées reçues, ce n'est pas Auber qui arrive en tête.

Liste des compositeurs d'opéras-comiques rattachés aux œuvres dont le texte est en relation avec le livret espagnol (les noms sont suivis du nombre de partitions) :

Ambroise THOMAS : 5

Daniel-François-Esprit AUBER : 4

Adolphe ADAM : 4

Albert GRISAR : 3

William BALFE : 2

François BENOIST : 1

Joseph CATRUFFO

Louis CLAPISSON

François DEVIENNE

Jacques-Fromenthal HALÉVY

Armand-Marie LIMNANDER

Victor MASSÉ

Giacomo MEYERBEER

Jacques OFFENBACH

Ferdinando PAER

Alexandre PARIS

Cette réalité chiffrée doit être considérablement nuancée : est-elle compatible avec la réalité, autrement plus diffuse, de l'influence ? En effet, ces compositeurs par leur nombre ou encore par la variabilité de leur réputation, de leur célébrité, ont pu exercer une influence toute autre. Il est évident qu'Auber, Adam, Halévy, Meyerbeer, Thomas devancent les autres sur ce point, non seulement en raison de leur renommée mais aussi de par les relations que les artistes espagnols ont pu établir avec les français, ce que nous développerons au troisième

chapitre de cette partie. Or, comme le point de départ de l'annexe 1 est avant tout littéraire, la présence de ces noms répond à un arbitraire que nous décrivons dans les lignes qui suivent : la circulation des livrets.

De plus, le degré d'influence inclut la prise en compte ou non de la partition. Nous pensons, et les analyses tendent à le montrer, que certaines partitions étaient possédées par les compositeurs espagnols : *Le Val d'Andorre*, *Les Diamants de la couronne*, *Le Domino Noir* par exemple. D'autres ont été entendues, mais le lien se fait avant tout par le librettiste qui possède le texte français et peut s'adonner à la réécriture de ce texte.

La répartition en Espagne n'est pas la même concernant les librettistes : si un auteur, Luis Olona, se détache des autres par le nombre d'œuvres écrites (vingt-cinq et trois en collaboration, environ 20% du répertoire), douze auteurs se disputent entre deux et six œuvres pour un nombre total, et conséquent, de cinquante-cinq auteurs littéraires. On constate le même fait en ce qui concerne le répertoire imité identifié : pour soixante pièces françaises, on recense autant de noms d'auteurs. Scribe se détache certes du reste des auteurs mais pour seulement six pièces écrites seul et six autres en collaboration. Comme pour le répertoire espagnol, un petit groupe en compose entre deux et quatre et la majorité des œuvres est donc assumée par des auteurs toujours différents.

b) Actes

Pour chaque zarzuela composée de façon individuelle, voici la répartition par nombre d'actes pour les compositeurs de plus de deux zarzuelas :

Répartition des zarzuelas

| compositeur | zarzuelas en 1 acte | zarzuelas en 2 actes | zarzuelas en 3 actes |
|---------------------|---------------------|----------------------|----------------------|
| Cristobal OUDRID | 14 | 3 | 3 |
| Joaquín GAZTAMBIDE | 5 | 3 | 5 |
| Fco Asenjo BARBIERI | 9 | 0 | 6 |
| Emilio ARRIETA | 4 | 1 | 4 |
| Rafael HERNANDO | 1 | 4 | 2 |
| José INZENGAR | 5 | 0 | 0 |
| Luis ARCHE | 5 | 1 | |
| Martin SÁNCHEZ ALLÚ | 4 | 0 | 0 |

| | | | |
|------------------|----|----|----|
| Fernando GARDYN | 1 | | |
| Hipólito GONDOIS | 1 | 1 | 0 |
| Rafael MARTIN | 2 | 0 | 0 |
| total | 50 | 12 | 20 |

La prédominance pour les zarzuelas en un acte est nette ; à quelques exceptions près (Manzocchi, Genovés, Valero), les compositeurs non cités choisissent une structure en un acte. Mais, pour rendre compte, s'approcher d'un type, d'un modèle d'œuvre, ce nombre est à nuancer en fonction des œuvres (re)connues comme le sont les suivantes :

Cristóbal OUDRID : *Buenas noches señor Don Simón* (I), *Moreto* (III), *El postillón de la Rioja* (II)

Francisco Asenjo BARBIERI : *Jugar con fuego* (III), *Los Diamantes de la corona* (III), *El Vizconde* (I), *Gloria y Peluca* (I), *Mis dos mujeres* (III)

Rafael HERNANDO : *Palo de ciego* (I), *El Duende* (II), *Colegialas y soldados* (II)

Joaquín GAZTAMBIDE : *El Valle de Andorra* (III), *El Sueño de una noche de verano* (III), *El Estreno de una artista* (I), *Catalina* (III)

Emilio ARRIETA : *La Hija de la providencia* (III), *Marina* (II), *El Domino azul* (III)

José INZENGA : *El Campamento* (I)

Ces données représentent un enjeu pour les finales, moments forts de la dramaturgie. Il n'y a pas de finale II avant 1851 ; souvent les finales d'œuvres en un acte s'apparentent à ceux du vaudeville traditionnel des fins de comédie. On trouve aussi des œuvres où la dernière scène n'est pas chantée comme dans *El Campamento*. L'axe choisi pour la deuxième partie prend son sens : les morceaux extraits pour eux-mêmes et typiques d'un choix d'anthologie s'avèrent propres aux œuvres en un acte. Les proportions révèlent des choix clairs en matière d'économie dramatique. Sur cent-vingt-quatre zarzuelas, on en compte soixante-quatorze en 1 acte (59,6 %), dix-huit en 2 actes (14,5 %), trente en 3 actes (24 %), deux en 4 actes (1,6 %). À titre indicatif puisque ce répertoire ne constitue qu'une partie des sources, ces chiffres servent cependant de référence pour une comparaison plus large ; nous avons calculé les proportions d'œuvres françaises en un, deux et trois actes entre 1833 et 1843. Grâce au répertoire établi par Nicole Wild²⁶, le calcul a été facilité ; il faudrait néanmoins le confronter à celui des vaudevilles pour plus d'objectivité. Ces dates correspondent à la décennie des

²⁶ Nicole WILD et David CHARLTON, *Théâtre de l'Opéra-Comique. Paris. Répertoire 1762-1972*, Sprimont, Mardaga, 2005.

opéras-comiques phares, tels que *Le Domino noir* ou encore *Les Diamants de la couronne*. Pour cent-huit opéras-comiques, on en compte 45 % en un acte, 15% en deux, 34 % en trois, 4 % en quatre et moins de 1% en cinq actes. Comme pour les chiffres espagnols, nous précisons que les plus connus sur la période sont en trois actes (*Les Diamants de la couronne*, *Le Domino noir*), en un acte (*Le Chalet*), en deux actes (*La Fille du Régiment*).

Dans les deux cas, on remarque une nette prédominance de pièces en un et trois actes pour l'ensemble de la période. À Madrid, on ne compte aucune pièce en trois actes avant 1851 et le triomphe de *Jugar con fuego*. En 1851, le nombre de zarzuelas double, et l'entrée en concurrence des zarzuelas en 3 actes est à noter. À partir de 1853, on ne joue pratiquement plus (4) de zarzuelas en 2 actes et, de 1853 à 1854, le nombre de zarzuelas en 1 et 3 actes est pratiquement égal. En revanche, en 1855 et 1856, on note à nouveau une prédominance de zarzuelas en 1 acte.

Nous pouvons conclure qu'il n'y a pas de rapport entre la chronologie et le nombre d'actes, et remarquons la disparition progressive cependant des zarzuelas en 2 actes.

Des propos d'Olona éclairent cette tendance. Il écrit à Barbieri en 1855²⁷ :

En règle générale, toute œuvre en un acte ne connaît pas l'échec, elle connaît toujours un accueil réservé le premier soir, même si ensuite elle plait davantage et est utile à la combinaison des spectacles. Je n'applique pas cela à notre *entremés*, mais j'observe qu'il arrive presque toujours ce que je dis, surtout quand dans les pièces en un acte la musique n'a pas de proportions importantes.

Ajoutons la réglementation : plus l'œuvre comportait d'actes, mieux l'auteur était rémunéré selon le nouveau règlement du Circo daté du 8 mai 1854²⁸.

Deux réalités du théâtre lyrique apparaissent : la fiabilité du format et son adaptabilité à l'organisation des soirées. Celles-ci se composent des différents genres suivants, agencés en fonction de la durée de chaque œuvre :

- Une ouverture (celle qui manque aux zarzuelas ?) ;
- Une comédie ;
- Un ballet ;

²⁷ Legado Barbieri, *II Documentos sobre música española y epistolario*, edición, transcripción e introducción a cargo de Emilio CASARES RODICIO, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1988, p. 784, lettre n°2289, 30/10/55, Paris : "Por regla general toda obra en un acto no fracasa, tiene siempre un éxito frío la primera noche, aunque después guste mas y sea útil para la combinacion de funciones. No aplico esto a nuestro entremés; pero observo que casi siempre sucede lo que te digo, sobre todo cuando en las piezas en un acto la musica no tiene proporciones importantes."

²⁸ Ce Règlement est reproduit dans le volume 2 *Escritos* de l'ouvrage d'Emilio CASARES RODICIO *Francisco Asenjo Barbieri* (Madrid, ICCMU, 1994) aux pages 47 à 51. C'est à l'article 15 que nous faisons référence. On peut lire par ailleurs que la réglementation n'était pas souvent respectée dans certains travaux, réalité assez difficile à mesurer.

- Une zarzuela ;
- Un ballet

Voici un exemple type de soirée au théâtre del Circo selon le *Diario de avisos*²⁹ :

1° Sinfonía

2° El Suicidio de Rosa (zarzuela)

3° Baile

4° Maruja (comedia)

5° Baile

6° Mateo y Matea (zarzuela)

Une précision s'impose quant à la préférence pour des morceaux aux proportions limitées. On pourrait croire de la part du librettiste à une sorte de dédain, mais il ne s'agit là que d'une question concernant la durée, le rapport au temps de la pièce. Soucieux d'efficacité, les auteurs autant que les compositeurs craignent les longueurs. L'analyse de *El Amor y el almuerzo*, pièce à laquelle il est fait référence dans la lettre, présente une écriture musicale non seulement intelligente mais soucieuse d'inventer un langage musical qui corresponde au mieux au genre dramatique.

Nous opposons deux calculs à ces chiffres espagnols en termes de nombre d'actes du côté français. Le premier est celui du chiffre concernant les soixante œuvres françaises associées, au moins d'un point de vue littéraire, au répertoire espagnol, opéras-comiques et vaudevilles confondus, la distinction n'étant, pour ce critère, pas de mise. De même, étant donné l'élasticité de la période embrassant les pièces françaises, le critère temporel ne nous semble pas pertinent:

Pièces en un acte : 27 (+3)³⁰

Pièces en deux actes : 8 (+1)

Pièces en trois actes : 16 (+2)

Pièce en quatre actes : 1

Pièces en cinq actes : 1 (+1)

²⁹ *Diario de avisos*, 09/03/1852, "Diversiones publicas", p. 4.

³⁰ La parenthèse indique le nombre d'œuvres associées à un premier livret pour former une double source. Exemple : *Gloire et Perruque* et *Le Maître de chapelle* (livret second) pour *Gloria y Peluca*.

On constate une répartition similaire à celle du répertoire espagnol avec la prédominance de l'acte unique, puis le choix en trois actes avant celui en deux.

Le premier constat face à ces chiffres est celui de l'homogénéité. Or, du point de vue de la définition générique, lorsque les données littéraires et musicales cessent d'être dissociées, de nombreuses différences apparaissent.

2) Spécificités espagnoles, définition et contours d'un genre mixte

Comme il a été précisé en introduction, la particularité de ce répertoire souvent considéré, de façon hâtive, comme "adapté", est de proposer une partition originale, c'est-à-dire composée exprès pour le livret traduit, imité, adapté présenté au compositeur, contrairement aux pratiques à l'œuvre en Allemagne et en Italie. C'est pourquoi on trouve très souvent la mention "original de" sous le titre de l'œuvre, cette "originalité" concernant à la fois le texte et la musique. Car si la musique est sans conteste "originale", le livret fait, lui, l'objet de détournements, de déclarations parfois réelles, parfois fausses, d'inspiration "du français". À l'exemple de Maria del Pilar Espin y Templado³¹ et de Luis Iglesias³² qui ont recensé les sous-titres les plus fréquents d'un répertoire plus large que le nôtre, nous reproduisons les différentes indications de ce type présentes dans les œuvres de notre corpus, en indiquant le nombre de livrets concernés :

- zarzuela 92
- opera (ou opereta) cómica 6
- entremés cómico-lírico 3
- entremés lírico (-dramático) 3
- comedia con música 1
- capricho cómico-bailable 1
- juguete cómico-lírico (-bailable) 8
- viaje 1
- pieza lírica-dramática / cómico-lírica 3

³¹ María del Pilar ESPIN Y TEMPLADO, "Panorama literario de la Zarzuela Grande en el siglo XIX : lo autóctono y lo extranjero" in CASARES RODICIO, Emilio (dir), *Cuadernos de Música Iberoamericana, La zarzuela en España e Hispanoamérica. Centro y periferia, 1800-1950*, Madrid, Fundación autor, 1996, pp. 57-72.

³² Luis IGLESIAS DE SOUZA, *El teatro lírico español*, A Coruña, Diputación provincial, 1991, 4 vol.

- vodevil 1
- gacetilla 1
- melodrama lírico 1
- farsa 1
- escena cantable 1
- alegoría 1

Outre la polarité prévisible du terme "zarzuela", plusieurs termes emblématiques se disputent les œuvres : "entremés" et "comedia" font clairement référence à la littérature espagnole du Siècle d'Or et "opera comica", "vodevil" renvoient à la scène lyrique française. Maria del Pilar Espin y Templado a, elle, recensé les précisions concernant une source évoquée par l'auteur. Nous l'imitons donc en reproduisant ces mentions quand elles sont précisées :

- original 48
- escrita en francés 2
- arreglada al teatro espanol 3
- arreglada a la escena espanola 1
- arreglada del francés 8
- traducida del francés 1
- original de MR. (nom) arreglada a la escena espanola por (nom) 2
- traducida y arreglada de una opera comica francesa 1

Trente-deux œuvres ne comportent donc pas de précision. Les proportions résultant de ces observations ne correspondent pas au bilan de lecture et au travail d'identification des sources littéraires effectué en vue de l'annexe 1 : une œuvre espagnole peut avoir été inspirée par une œuvre française sans qu'il en soit fait mention dans le titre. En revanche, une piste sérieuse, l'inspiration française des livrets, est avérée ainsi qu'une hésitation qui suscite un débat terminologique : comment désigner ce répertoire de zarzuelas visiblement sujet à l' "arreglo" (littéralement "arrangement"), l'adaptation et la traduction ? Cet aveu nuit-il à la valeur de l'œuvre si on la mesure à son degré d'originalité ? Est-ce une question opérante dans la mesure où le phénomène de l'influence existe bien au-delà de ce répertoire ?³³ Ces

³³ Ajoutons que le terme "zarzuela" est l'une des principales traductions présentes durant tout le XIX^e siècle, et même plus tard, sous la plume des critiques, du terme "opéra-comique". Un exemple parmi de nombreux autres : *Correo literario y mercantil*, Lunes 21 de Julio de 1828 n°4, "Variedades", p. 3.

précisions figurant dans les sous-titres et dans les indications génériques font partie de la dimension visible, affirmée du répertoire. Or, comme annoncé en introduction, l'un des objectifs de cette thèse était d'identifier les livrets français ayant servi de document, de base de travail aux espagnols ; ce jeu de piste – infini, il faudra encore du temps pour venir à bout de ce travail – a révélé des sources littéraires françaises encore inconnues (elles sont suivies d'un astérisque dans l'annexe 1). De plus, la question des droits d'auteur, la réputation d'un auteur et l'inscription de cette génération d'artistes espagnols dans la vague de traduction massive doivent être confrontées à ces déclarations de première page des livrets. La spécificité espagnole de ce répertoire prend la forme d'un paradoxe. De nombreux auteurs, traducteurs eux-mêmes pour la plupart, ont pris position dans le débat condamnant le caractère nocif des traductions en Espagne. Citons Luis Mariano de Larra³⁴ et Ramon de Mesonero Romanos, célèbres critiques fustigeant le nombre trop grand de traductions.

Mariano de Larra écrit à propos de la première représentation de *La Neige* (traduction), drame en quatre actes : "Comédie nouvelle ? Traduite ? C'est évident. Auteur ? Scribe : cela ne se demande même pas, c'est une chose sue." Plus loin, à propos cette fois de la traduction de *Camille soeur et frère* sous le titre de *Julia* : "Tout est formule dans la vie [...] c'est la raison pour laquelle il n'y a rien de plus semblable à un homme qu'un autre homme, [...] à une comédie qu'une autre comédie."³⁵

Les opéras-comiques sont *étrangement* proches les uns des autres. Autour d'un modèle théorique idéal purement virtuel se compose une série continue de variations.³⁶

Si l'on réduit le cercle des critiques aux auteurs et compositeurs de notre répertoire, on trouve le jugement suivant sous la plume de Barbieri :

Il y avait déjà un certain temps que les poètes ne travaillaient plus à la zarzuela mais à des traductions du français, mais alors non seulement ils le faisaient avec des œuvres inconnues à Madrid, mais ils prenaient aussi des comédies très connues et les convertissaient en zarzuelas ; cela ajouté à la manie de Salas d'introduire de la musique française et italienne dans le but d'éviter le paiement de cette fraction d'auteurs, et par là de ne plus avoir recours à eux, donnait comme résultat la décadence visible dans laquelle se trouve actuellement le genre de la zarzuela.³⁷

³⁴ *Obras de D. Mariano José de Larra (Figaro)* I, Biblioteca de autores españoles desde la formación del lenguaje hasta nuestros días, edición y estudio preliminar de Carlos Seco Serrano, Madrid, 1960, p. 227 :

"¿Comedia nueva? ¿Traducida? Claro está. ¿Autor? Scribe: eso ya no se pregunta; cosa es sabida."

³⁵ Id. p. 338 "Tode es fórmula en la vida.... esta es la razón por la cual no hay nada mas parecido a un hombre que otro hombre (...) comedia que otra comedia;"

³⁶ Olivier BARA, *Le théâtre de l'opéra-comique sous la restauration : enquête autour d'un genre moyen*, Hildesheim, Olms, 2001, p. 329. Cette citation apparaît plusieurs fois dans la thèse, l'idée forte qu'elle contient fait écho à plusieurs réflexions.

³⁷ Emilio CASARES RODICIO, *Francisco Asenjo Barbieri*, 2. *Escritos*, Madrid, ICCMU, p. 214 : "Ya hacía mucho tiempo que los poetas no trabajaban zarzuelas, sino traducciones del francés, pero ahora no solo hacían

On comprend combien les choix de la direction d'un théâtre peuvent avoir d'influence sur le devenir d'un genre. Ainsi, il est important de rappeler que 1849, en plus d'être l'année de création de la zarzuela "nouvelle génération" avec le succès de *Palo de ciego*, *Colegialas y soldados* et *El Duende*, correspond également à la date de l'élaboration d'un nouveau texte concernant la réforme des théâtres³⁸. Le 7 février 1849, le Real Decreto organisant les théâtres du royaume voit le jour. En plus de certains changements de nom, obligation est attendue de former une compagnie lyrique avec seulement des chanteurs espagnols pour l'exécution de nouvelles œuvres espagnoles. Ce décret porte évidemment atteinte au règne de l'opéra, mais le Teatro Real qui ouvre ses portes en 1850 lui sera consacré.

Un autre élément est spécifiquement espagnol : l'écriture versifiée pour l'intégralité de certains livrets. Le cas le plus fréquent consiste à versifier les morceaux chantés et à écrire en prose les passages parlés. On note une proportion assez importante, un tiers, de zarzuelas entièrement versifiées. Cette tendance s'explique à la fois par la résurgence du théâtre classique de Lope, Calderon, Moreto et par sa conséquence dans les règlements : une pièce en vers rapporte davantage à son auteur qu'une pièce en prose. Le *Reglamento del teatro español* de 1849 stipule que les traductions versifiées occasionneront la moitié du pourcentage attribué à une œuvre originale, celles en prose le quart seulement³⁹ !

3) Confrontation avec les spécificités françaises

L'annexe 1 propose de nombreux titres d'œuvres françaises ayant, au moins d'un point de vue littéraire, influencé, inspiré, nourri la composition espagnole. Pourtant, si certaines sources sont encore manquantes, on peut légitimement, après la lecture systématique des livrets, penser trouver ces sources tant les caractéristiques du livret ressemblent à celles des autres, exception faite des cas (nous le verrons dans le niveau 3) de quelques œuvres volontairement inspirées de la littérature espagnole. De même, d'autres œuvres françaises, non mentionnées, ont pu aussi jouer un rôle dans l'inspiration des auteurs espagnols.

esto con obras desconocidas en Madrid, sino que cogian comedias muy conocidas y las convertian en zarzuelas ; esto unido a la mania de Salas de introducir la musica francesa e italiana para ver de prescindir del pago del tanto por ciento de autores, y tal vez no necesitar de éstos, daba por resultado la visible decadencia en que se encuentra actualmente el género de la zarzuela."

³⁸ Emilio Casares explique dans sa monographie de Barbieri (*Francisco Asenjo Barbieri. 1. El hombre y el creador...* p. 82) combien ce dernier avait œuvré pour la possibilité de jouer des œuvres – lyriques mais pas seulement – en espagnol.

³⁹ *Real decreto orgánico de los teatros del Reino y Reglamento del teatro espanol*, Madrid, Imprenta Nacional, 1849. L'article évoqué est le n°11, p. 19.

L'éventail temporel est large, de la fin du XVII^e aux années 1850, pour les sources identifiées, et cette liste fait la part belle au vaudeville. Mais ne confondons pas : il s'agit là d'une influence littéraire, car si le vaudeville, genre typiquement français fonctionne avec la reprise de morceaux tirés d'opéras ou d'opéras-comiques, la zarzuela revendique la nouveauté, l'unicité de sa partition. En conséquence, la désacralisation du rapport texte-musique inhérente au vaudeville n'est pas valable a priori pour la zarzuela.

Le nombre d'actes, la question des succès, celle de l'envergure sont des critères qui se croisent au gré du répertoire et qui nous ont incitée à prendre en compte toutes les œuvres et pas seulement celles qui ont marqué leur époque. À ce souci systématique, s'ajoute celui de l'importance accordée à la démarche, motivée par des choix précis, des auteurs et compositeurs. Plusieurs cas sont possibles dans ce transfert :

- une œuvre française importante pour une œuvre espagnole importante ;
- une œuvre française mineure pour une œuvre espagnole importante ;
- une œuvre française importante pour une œuvre espagnole mineure ;
- une œuvre française mineure pour une œuvre espagnole mineure.

La subtilité de ces combinaisons à l'échelle du répertoire s'illustre à plus forte raison dans les pièces elles-mêmes, toutes porteuses de nombreuses traces de passage.

CHAPITRE 2 : CIRCULATION

1) Une traduction à géométrie variable

L'analyse comparée des répertoires ne témoigne pas d'une prédilection particulière pour un compositeur ou un auteur, on peut être surpris de ne pas trouver à de nombreuses reprises les noms de Scribe et Auber ; certains noms n'apparaissent qu'une fois, ce qui pousse à croire que deux critères motivent les choix des livrets : l'occasion, l'opportunité d'une lecture, d'un souvenir ou le succès d'une pièce française. D'où la disparité des dates des livrets d'origine. On pourrait croire que les espagnols assistent à la représentation d'une œuvre qu'ils retravaillent ensuite ; c'est sans doute vrai dans certains cas comme *Le Val d'Andorre* ou *Les Diamants de la couronne*, et d'autres moins connues, mais, et en cela la presse est claire : la circulation des livrets se fait certainement par la lecture de ceux-ci.

Nous reproduisons une page publicitaire parmi les nombreuses du même type sur laquelle figurent de nombreux titres de littérature importée :

CATALUÑA

DE OBRAS FRANCESAS, IMPRESAS EN BELGICA.

Ediciones modernas en 18.º (8.º español)

AL MISMO PARRA QUE EN BRUSÉLAS.

| ALEXANDRE DUMAS. | | Scènes de la vie de province, 2 tomos. | | res anées du règne de Louis Phil- | | JACOB. (Le bibliophile.) | |
|---|---------|---|-----|---|----|--|----|
| | Rt. en. | | | | | | |
| Aleé, 2 tomos..... | 20 | Scènes de la vie parisienne, 2 tomos..... | 28 | ppé, 7 tomos..... | 26 | Amante et mère, 2 tomos..... | 28 |
| Caligula, tragédie en cinq actes et en | | Scènes de la vie privée, 6 tomos..... | 60 | Scènes de la vie espagnole, 2 tomos..... | 20 | De près et de loin, roman conjugal, 2 | |
| vers, avec un prologue, un tomo..... | | Une fille d'Ève, scènes de la vie privée; | 28 | Souvenirs d'une ambassade et d'un sé- | 28 | tomos..... | 20 |
| Catherine Howard, drame en cinq | 6 | suivie de Maximille Doni, 2 tomos..... | 24 | jour en Espagne et en Portugal, de | 28 | La folle d'Orléans, histoire du temps | 23 |
| actes et huit tableaux, un tomo..... | 6 | Un grand homme de province à Paris, | 24 | 1609 à 1611, 2 tomos..... | 14 | de Louis XIV, 2 tomos..... | 28 |
| Contes et nouvelles, un tomo..... | 14 | 2 tomos..... | | Une vie de jeune fille, en tomo..... | | La marquise de Chaulard, 2 tomos..... | 28 |
| Caule et France, un tomo..... | 18 | Véronique, pour faire suite au curé de | | | | La sœur du Magrabin; histoire du | |
| Isabel de Bavière; règne de Charles | | village, un tomo..... | 12 | | | temps de Henri IV (1606), 2 to- | |
| VI, 2 tomos..... | 20 | | | E. L. BULWER. | | mos..... | 20 |
| Jacques Ortis, un tomo..... | 14 | CAPEFIGUE. (M. de) | | L'Angleterre et les anglais, 2 tomos. | 28 | Le bon vieux temps. Suite des Soirées | |
| La comtesse de Salisbury, 2 tomos... | 20 | Histoire de Philippe-Auguste, 5 to- | 70 | Les derniers jours de Pompei, 2 tomos | 28 | de Walter-Scott, 2 tomos..... | 28 |
| L'alcimiste, drame, un tomo..... | 6 | mos..... | 28 | Les pèlerins du Rhin, 2 tomos..... | | Le marchand du Havre; histoire con- | |
| Le capitaine Pamphile, un tomo..... | 14 | Jacques II à Saint-Germain, 2 tomos. | 28 | | | temporaire, un tomo..... | 10 |
| Le mari de la veuve, un tomo..... | 6 | Le gouvernement de juillet, les partis, | 28 | EMILE SOUVETRE. | | Les aventures du grand Balzac; histo- | |
| Maître Adam le calabrais, un tomo... | 14 | et les hommes politiques, 1330 à 1830 | 28 | La maison rouge, 2 tomos..... | 28 | re comique du temps de Louis XII, | |
| Pauline, un tomo..... | 14 | 2 tomos..... | 28 | Le journaliste, 2 tomos..... | 28 | 2 tomos..... | 20 |
| Richard Darlington, drame, un tomo. | 14 | Histoire philosophique des juifs, depuis | 20 | Mémoires d'un sans-culotte bas-breton, | 28 | Les Frang-Tuppins; histoire du temps | |
| Souvenirs d'Antony, un tomo..... | 14 | la décadence des Machabées jusqu'à | | 2 tomos..... | 28 | de Charles VII (1440), 3 tomos..... | 42 |
| | | nos jours, 2 tomos..... | 20 | Riche et pauvre, 2 tomos..... | 28 | L'homme au masque de fer, un tomo. | 14 |
| | | Louis XIV, son gouvernement et ses | | | | Médanoches, un tomo..... | 14 |
| | | relations diplomatiques avec l'Euro- | 84 | EUGENE SUE. | | Nouvelles soirées de Walter-Scott à | |
| | | pe, 6 tomos..... | | Deleytar, 2 tomos..... | 28 | Paris, un tomo..... | 14 |
| ALFRED DE VIGNÉ. | | | | La Salamandre, roman maritime, 2 to- | 28 | Figuerol; histoire du temps de Louis | |
| Chatterton, un tomo..... | 6 | CHARLES DIDIER. | | mos..... | 28 | XIV, 2 tomos..... | 28 |
| Cinq-Mars, ou une conjuration sous | 28 | Charvornay, 2 tomos..... | 24 | Lutréaumont, 2 tomos..... | 28 | Quand j'étais jeune, 2 tomos..... | 28 |
| Louis XIII, 2 tomos..... | 28 | Le chevalier Robert, 2 tomos..... | 28 | La Vigie de Koat-Vent, roman mariti- | 58 | Un divorce, histoire du temps de l'em- | |
| Servitudes et grandeur militaires, un | 10 | | | ma, 4 tomos..... | | pire, un tomo..... | 14 |
| tomo..... | | CHARLES NODIER. | | | | Une femme malheureuse, 2 tomos..... | 28 |
| Stello ou les Diables bleus (Blue de- | 14 | Oeuvres: contenant: Jean Sooger.—Le | | FREDERIC SOULÉ. | | Vertu et tempérament; histoire du | |
| vis) un tomo..... | | peintre de Saltzbourg.—Adèle.— | | Le conseiller d'état, 2 tomos..... | 28 | temps de la restauration, 2 tomos... | 28 |
| | | Thérèse Aubert.—Smarra.—Triloy. | | L'homme de lettres, 3 tomos..... | 20 | | |
| BALZAC. (M. de) | | —Mélanges.—Hélène Quillet.—La | | Le maître d'école, 1 tomo..... | 10 | JULES JANIN. | |
| Crotide de Lusignan, 2 tomos..... | 20 | fé aux miettes.—Reveries.—Souve- | | Le serpent, 2 tomos..... | 26 | Contes fantastiques et contes littéraires, | |
| Études philosophiques, 4 tomos..... | 40 | nirs de jeunesse.—Mademoiselle de | | Les mémoires du diable, 8 tomos..... | 50 | 2 tomos..... | 28 |
| Gambara. Adieu. Nouvelles, un tomo. | 12 | Marsan.—Le dernier chapitre de | | Sataniel, 2 tomos..... | 88 | Contes nouveaux, 2 tomos..... | 28 |
| Gambara; suivi de Le tour de village, | | mon roman.—Le dernier banquet | | Un été à Meudon, 2 tomos..... | 28 | La confession, un tomo..... | 14 |
| un tomo..... | 10 | des Girondins.—Philologie. Notions | | | | L'ame morte et la femme guillotinée, | |
| Histoire des treize, un tomo..... | 14 | de linguistique.—Contes en prose et | 182 | GEORGE SAND. | | un tomo..... | 14 |
| Jane la pâle, 2 tomos..... | 20 | en vers, 11 tomos..... | 10 | Gabriel, un tomo..... | 10 | Le piédestal, un tomo..... | 14 |
| La dernière fête, un tomo..... | 12 | La neurvaie de la chandeleur, un tomo | 10 | Indiana, 3 tomos..... | 28 | Le catacombes, 4 tomos..... | 56 |
| La femme supérieure, un tomo..... | 14 | CHATEAUBRIAND. (Le vicomte de) | | Jacques, 2 tomos..... | 28 | Timon-Albeste, ou le misanthrope mo- | |
| La maison Rusingen. La Torpille, un | | Atalá. Résoé, un tomo..... | | La dernière Aldini, un tomo..... | 14 | derne; roman philosophique; 2 | |
| tomo..... | 10 | Congrès de Vérone. Guerre d'Espagne | | La Marquise. Lavinia. Metella. Ma- | 14 | mos..... | 28 |
| La vieille fille, un tomo..... | 10 | Négociations. Colonies espagnoles 2 | | thes, un tomo..... | 14 | Un cœur pour deux amours, un tomo. | 14 |
| La centenaire, ou Les deux Beringeld, | 20 | tomos..... | | Le secrétaire intime, un tomo..... | 14 | | |
| dos tomos..... | | Les mariys on le triomphe de la reli- | 24 | Les sept cordes de la lyre, un tomo... | 10 | LAMARTINE. (M. de) | |
| La coré de village; suivi des martyrs | 12 | gion chrétienne, 3 tomos..... | 36 | Les maîtres moralistes, un tomo..... | 14 | Harmonies poétiques et religieuses, un | |
| ignorisés, un tomo..... | 12 | Les Natchez, 2 tomos..... | 24 | Lettres d'un voyageur, 2 tomos..... | 20 | tomo..... | 12 |
| Le lys dans la vallée, 2 tomos..... | 20 | D'ABRANTES. (Mad. la duchesse) | | L'Uscoque, un tomo..... | 14 | La Chute d'un ange; épisode, 2 to- | |
| Le médecin de campagne, 2 tomos... | 20 | Catherine II, un tomo..... | 12 | Simon, un tomo..... | 14 | mos..... | 20 |
| Le père Goriot; histoire parisienne, 2 | | Deux coeurs de femme, un tomo..... | 12 | Spiridion, un tomo..... | 14 | La misa en un tomo..... | 12 |
| tomos..... | 16 | Hedwige, reine de Pologne, un tomo. | 12 | | | Oeuvres diverses, 2 tomos..... | 20 |
| Les cent contes drolatiques, 3 tomos... | 30 | Histoires contemporaines, un tomo... | 10 | GUIZOT. (M. Fr.) | | Poésies diverses et mélanges en prose, | |
| Les Chouans, ou la Bretagne en 1799 | 20 | La duchesse de Valombrat, 2 tomos... | 28 | Cours d'histoire moderne, 6 toms. en 6 p. | 20 | un tomo..... | 10 |
| 2 tomos..... | | L'exilé ou une rose au désert, 2 tomos | 28 | GUIZOT. (Mad.) | | Recueils poétiques, un tomo..... | 10 |
| Les rivalités en province, un tomo... | 8 | 2 tomos..... | | L'écolier, ou Raoul et Victor, 3 tomos. | 30 | Souvenirs, impressions, pensées et pay- | |
| Nouvelles scènes de la vie de province | 20 | Mémoires sur la restauration, ou Sou- | | Les enfants, contes à l'usage de la jeu- | 20 | ssages, pendant un voyage en Orient | |
| 2 tomos..... | | venirs historiques sur cette époque, | | Une famille; ouvrage à l'usage de la | 20 | (1832, 1833), ou Notes d'un Voya- | |
| Romans et contes philosophiques 4 to- | 40 | la révolution de 1830, et les premiè- | | jeunesse, 2 tomos..... | 20 | teur, 4 tomos con l'annuaire y re- | 40 |
| mos..... | | | | | | tracés..... | |

| | | | | | | | |
|--|----|--|-----|---|----|--|----|
| père avec ses enfants; par C. B. Deping, 2 tomes con l'humaine..... | 28 | Mélanges de littérature et de politique par M. Bonjannin—Constant 2 tomes..... | 28 | te de Lerochehouaud, un tomo..... | 14 | ses facultés, ou essai de physique sociale par A. Quételet, 2 tomes..... | 28 |
| Les Templiers (1813) par M. J. Brisson, 2 tomes..... | 20 | Mélanges de littérature, historiques et littéraires; par M. Villamain 3 tomes..... | 20 | Pélerinage d'une jeune fille, du canton d'Unterwalden à Jérusalem dans les années 1826, 1827, 1830 et 1831, publié par H. Conzelmann, 2 tomes..... | 28 | Tablettes autrichiennes, contenant des faits, des anecdotes et des observations sur les mœurs, les usages des Autrichiens, et la chronique secrète des cours d'Allemagne, par un témoin oculaire, un tomo..... | 14 |
| Les Veillées des Antilles; par M. Desbordes-Valmore, un tomo..... | 10 | Mémoires de Jenny Bastide 2 tomes..... | 28 | Pensées d'un prisonnier par le comte de Peyronnet 2 tomes..... | 28 | Théâtre de Clara Gazul par Prosper Mérimée, 2 tomes..... | 26 |
| Lettres sur l'histoire de France, pour servir d'introduction à l'étude de cette histoire; par Augustin Thierry quinquième édition, un tomo..... | 12 | Mémoires authentiques de Maximilien Robespierre, ornés de son portrait et du fac-simile de son écriture 2 tomes..... | 42 | Petit Musée classique ou énigmes historiques, géographiques, conologiques &c. présentant, par tableaux les principaux événements dell'histoire générale par D. Lavi; un tomo..... | 10 | Thomas Morus, Lord Chancelier du royaume d'Angleterre au XVI siècle par Mme. la Princesse de Craon, 2 tomes..... | 28 |
| Lettres sur l'Amérique du Nord; par Michel Chevalier, 3 tomes..... | 42 | Mémoires de constant, premier valet de chambre de Napoléon, sa famille et sa cour, 6 tomes..... | 12 | Physiologie du ridicule, publiées par Mme S. Gay 2 tomes..... | 16 | Toucan et Rome correspondances d'Isa. lie par M. Poujoulat, un tomo..... | 14 |
| Lettres sur l'Islande, par X. Marmier, un tomo..... | 12 | Mémoires anecdotiques sur l'intérieur du Palais et sur quelques événements de l'empire, par L. F. J. de Bausset avec 125 fac-simile 5 tomes..... | 48 | Portraits littéraires par Gustave Planche 2 tomes..... | 40 | Tour du monde, ou premières études géographiques par voyages. Par D. Lévi, un tomo..... | 10 |
| Lettre sur l'appage du duc de Nemours; par M. de Cornélin, un cademo..... | 4 | Mémoires biographiques, littéraires et politiques de Mirabeau, écrits par lui-même, par son père, son oncle et son fils adoptif 11 tomes..... | 152 | Récueil des traités politiques, territoriaux et de commerce, concernant le royaume des pays bas de 1814 à 1815 un tomo..... | 14 | Traditions de Palestine par Mias Martineau, un tomo..... | 12 |
| Le vicomte de S. Jolies; par Hippolyte Bonnelier, 2 tomes..... | 28 | Mémoires de Napoléon Bonaparte; recueillis et mis en ordre par le rédacteur des mémoires de Louis XVIII 5 tomes..... | 14 | Régine, par Madame Tullie Monseuse 2 tomes..... | 28 | Traité complet de la maladie scorbutique et les différentes variétés qu'elles peut offrir par M. le Pelletier, un tomo..... | 14 |
| Le visiteur du pauvre; par M. de Grand. Quatrième édition, un tomo..... | 14 | Mémoires de Silvio Pellico de Silvio Pellico traduction nouvelle par M. Le ger Noël un tomo..... | 14 | Résumé de l'histoire de la littérature Grecque par F. Lécussé un tomo..... | 8 | Traité du cancer de la matrice, de ses causes, de son diagnostic et de son traitement par P. J. S. Toulhier..... | 28 |
| L'héritière de Bruges, histoire de l'année 1800; par Thomas Colley Grattan, traduction de l'anglais par M. Delapierre, 3 tomes..... | 28 | Mémoires d'un orphelin; par Jules A. David un tomo..... | 28 | Résumé de l'histoire de la littérature Grecque par F. Lécussé un tomo..... | 16 | Traité sur l'économie des machines et des manufactures, par Ch. Babbage, un tomo..... | 16 |
| L'honnête homme; études morales; par S. Henri Bouthoud, un tomo..... | 14 | Mémoires d'un polichinelle; par Mad. Eugénie Fie..... | 10 | Résumé de l'histoire de la littérature latine par F. Lécussé un tomo..... | 8 | Traité tirés de l'histoire, par A. Strickland, 2 tomes..... | 24 |
| L'île de la Tortue, roman maritime; par Jules Lecomte, 2 tomes..... | 20 | Mémoires d'un orphelin; par Jules A. David un tomo..... | 28 | Résumé de l'histoire de la littérature latine par F. Lécussé un tomo..... | 16 | Traité de la vieillesse, par A. Strickland, 2 tomes..... | 40 |
| L'innocence; par Hippolyte Lucas, 2 tomes..... | 28 | Mémoires d'un orphelin; par Jules A. David un tomo..... | 28 | Résumé de l'histoire de la littérature latine par F. Lécussé un tomo..... | 16 | Une œuvre de jeune fille, confidentes publiées, par Michel Masson, un tomo..... | 14 |
| L'ironie; par Gustave Drouineau, 2 tomes..... | 28 | Mémoires d'un orphelin; par Jules A. David un tomo..... | 28 | Résumé de l'histoire de la littérature latine par F. Lécussé un tomo..... | 16 | Une maîtresse de Louis XIII, par Saintine, 2 tomes..... | 28 |
| Littérature et voyages; par J. J. Ampère, 2 tomes..... | 28 | Mémoires d'un orphelin; par Jules A. David un tomo..... | 28 | Résumé de l'histoire de la littérature latine par F. Lécussé un tomo..... | 16 | Une réputation de jeune fille, par Paul Toucher, 2 tomes..... | 20 |
| Madame Howard; par l'auteur de Tryrelyan, 2 tomes..... | 28 | Mémoires d'un orphelin; par Jules A. David un tomo..... | 28 | Résumé de l'histoire de la littérature latine par F. Lécussé un tomo..... | 16 | Une soirée de famille, par Mme. la Princesse de Craon, un tomo..... | 14 |
| Madame la duchesse de Bourgogne; par Jules de Saint-Félix, un tomo..... | 12 | Mémoires d'un orphelin; par Jules A. David un tomo..... | 28 | Résumé de l'histoire de la littérature latine par F. Lécussé un tomo..... | 16 | Un jeune homme charmant, par Paul de Kock, 4 tomes..... | 24 |
| Madame la duchesse de Longueville, (épisode de la Fronde); par Jules de Saint-Félix, un tomo..... | 12 | Mémoires d'un orphelin; par Jules A. David un tomo..... | 28 | Résumé de l'histoire de la littérature latine par F. Lécussé un tomo..... | 16 | Id. en 2 tomes..... | 20 |
| Madame la duchesse; par M. le comte Horace de Viel Castel, 2 tomes..... | 28 | Mémoires d'un orphelin; par Jules A. David un tomo..... | 28 | Résumé de l'histoire de la littérature latine par F. Lécussé un tomo..... | 16 | Un malheur domestique, par H. Bonnetier, 2 tomes..... | 24 |
| Mademoiselle de Marguerite; par Jules de Saint-Félix, un tomo..... | 12 | Mémoires d'un orphelin; par Jules A. David un tomo..... | 28 | Résumé de l'histoire de la littérature latine par F. Lécussé un tomo..... | 16 | Un mariage d'inclination, par M. B. Pérignon, 2 tomes..... | 12 |
| Manuel complet des aspirants au baccalauréat ès-lettres; par A. Delavigne, un tomo..... | 20 | Mémoires d'un orphelin; par Jules A. David un tomo..... | 28 | Résumé de l'histoire de la littérature latine par F. Lécussé un tomo..... | 16 | Un mariage du grand monde, par l'auteur de Tryrelyan, 2 tomes..... | 24 |
| Manuel d'économie politique. Écrits des manuscrits de Jérôme Bentham par Et. Dumont, un tomo..... | 10 | Mémoires d'un orphelin; par Jules A. David un tomo..... | 28 | Résumé de l'histoire de la littérature latine par F. Lécussé un tomo..... | 16 | Voltaire, par H. Armand (Mme. Charles Reybaud, 2 tomes..... | 28 |
| Manuel de la bourse; par Lamist. Huitième édition, un tomo..... | 10 | Mémoires d'un orphelin; par Jules A. David un tomo..... | 28 | Résumé de l'histoire de la littérature latine par F. Lécussé un tomo..... | 16 | Vaincu ou l'amour dans un salon, par H. Spiegel, un tomo..... | 14 |
| Manuel de matière médicale, ou Description abrégée des médicaments; par MM. Milne-Edwards et P. Vasseur, un tomo..... | 10 | Mémoires d'un orphelin; par Jules A. David un tomo..... | 28 | Résumé de l'histoire de la littérature latine par F. Lécussé un tomo..... | 16 | Vie de G. Rossini, dédiée aux vrais adorateurs du célèbre maître, par un Dilettante, un tomo..... | 12 |
| Manuel des bandages, à l'usage des étudiants en médecine; par F. J. Lutes Troisième édition, un tomo..... | 14 | Mémoires d'un orphelin; par Jules A. David un tomo..... | 28 | Résumé de l'histoire de la littérature latine par F. Lécussé un tomo..... | 16 | Vie et aventures de Pigault-Lebrun, un tomo..... | 14 |
| Manuel des jeunes mères; par Théodore Léger, un tomo..... | 10 | Mémoires d'un orphelin; par Jules A. David un tomo..... | 28 | Résumé de l'histoire de la littérature latine par F. Lécussé un tomo..... | 16 | Vienne et les Autrichiens avec quelques détails sur la Souabe, la Bavière, le Tyrol et le Salzbourg, par M. F. Troilope, 3 tomes..... | 48 |
| Manuel des maladies spéciales de la peau; par C. M. Gilbert, un tomo..... | 18 | Mémoires d'un orphelin; par Jules A. David un tomo..... | 28 | Résumé de l'histoire de la littérature latine par F. Lécussé un tomo..... | 16 | Violettes, par Mme. Desbordes-Valmore, 2 tomes..... | 28 |
| Manuel pratique d'orthopédie, ou Traité élémentaire sur les moyens de prévenir et de guérir les difformités du corps humain; par F. L. E. Mellier, un tomo con 18 illustrations..... | 20 | Mémoires d'un orphelin; par Jules A. David un tomo..... | 28 | Résumé de l'histoire de la littérature latine par F. Lécussé un tomo..... | 16 | Virginie, roman, par André Delrieu, 2 tomes..... | 28 |
| Marco Visconti; histoire du XIV siècle. Traduite de l'italien de Thomas Grossi, 2 tomes..... | 28 | Mémoires d'un orphelin; par Jules A. David un tomo..... | 28 | Résumé de l'histoire de la littérature latine par F. Lécussé un tomo..... | 16 | Voyages en Corse, à l'île d'Elbe, et en Sardaigne, par M. Valéry, 2 tomes..... | 36 |
| Marianna; par M. Jules Sandeau 2 tomes..... | 20 | Mémoires d'un orphelin; par Jules A. David un tomo..... | 28 | Résumé de l'histoire de la littérature latine par F. Lécussé un tomo..... | 16 | Voyage en Syrie et dans le désert, par L. Delmoiseu, 2 tomes..... | 28 |
| Marie de Médicis. Histoire du règne de Louis XIII. 1610—1642. Par Lottin de Laval 2 tomes..... | 28 | Mémoires d'un orphelin; par Jules A. David un tomo..... | 28 | Résumé de l'histoire de la littérature latine par F. Lécussé un tomo..... | 16 | | |
| Marie ou l'Esclavage aux Etats Unis. Tableau de moeurs américaines; par | 28 | Mémoires d'un orphelin; par Jules A. David un tomo..... | 28 | Résumé de l'histoire de la littérature latine par F. Lécussé un tomo..... | 16 | | |

El Gratis, Sabado 24 de setiembre de 1842, n° 49, p. 2 Libreria europea, calle de la Montera num. 12
Catalogo de obras francesas, impresas en Belgica, p. 2-4.

La Biblioteca Nacional de España possède une collection fournie de livrets français. Ces livrets français mais aussi et surtout la quantité de vaudevilles conservés à la Bibliothèque Nationale de Madrid sont des imprimés pour la majorité contenus dans des volumes comprenant plusieurs pièces comme le *Magasin théâtral*. Avec l'aide d'un conservateur, nous avons cherché une quelconque provenance de cette présence sans succès, ex libris et carnets de cotes sont restés muets. En s'appuyant entre autres sur l'article suivant, il apparaît que cette circulation est banalisée, d'où certainement l'absence d'informations :

Nous aurons toute cette semaine à Madrid MM. Olona de retour de Paris. Selon nos informations, M. Luis a choisi parmi les meilleures productions du récent répertoire de l'opéra-comique français (zarzuela), qu'il arrangera/adapttera/aménagera avec son talent habituel pour le nouveau théâtre de la rue de Jovellanos.

Son frère D. José a développé sa connaissance relative à ses études concernant la mise en scène (mise en scene) de certaines œuvres, que nous espérons voir mises en application sur ce même théâtre.⁴⁰

Par ailleurs, l'implantation d'un Théâtre Français à Madrid pendant toute cette période est éloquente : entre 1851 et 1861 quelques opéras-comiques et de nombreux vaudevilles⁴¹ ont été donnés en français, renforçant une tradition déjà ancrée par la lecture. En effet, plusieurs livrets de zarzuelas témoignent de cette pratique. Dans *El marido de la mujer de Don Blas*, on réagit avec "horror" à la présence dans le salon de *La Marquise de Brinvilliers*, dans *A Rusia por Valladolid* on s'insurge contre la lecture des romans de Paul de Kock et de Pigault-Lebrun. Cette présence de l'œuvre s'accompagne de celle de l'auteur selon la *Gazeta de Madrid* :

Mr. Dennery, le célèbre écrivain français, a écrit un nouveau drame qui sera joué pour le première fois par la compagnie du théâtre de la Cruz. Il paraît que l'auteur en personne viendra mettre en scène son œuvre et qu'il la dédicacera à la Sa majesté la Reine.⁴²

Francisco Lafarga⁴³ a recensé toutes les pièces de théâtre français traduites depuis 1750 en Espagne. Leur nombre est conséquent. Joseph JURT⁴⁴ explique pourquoi ce phénomène s'est accru au XIX^e siècle. On peut en effet, selon lui, employer le vocabulaire du commerce, de l'économie, pour traiter la question de la circulation des œuvres monnayées par la traduction. Car les écrits sur la traduction à cette époque, initiés par l'Allemagne mais adoptés par le reste de l'Europe, valorisent ce phénomène. Ce dernier divise l'opinion des

⁴⁰ *Gaceta de Madrid* n°1338, 02/09/1856, p. 4 : "Interior. En toda esta semana, dice La Zarzuela, tendremos en Madrid a los Sres. Olonas de vuelta de Paris. Según nuestras noticias, D. Luis ha elegido las mejores producciones del moderno repertorio de la ópera cómica francesa (zarzuela), que arreglará con su acierto acostumbrado para el nuevo teatro de la calle de Jovellanos.

Su hermano D. José ha aumentado el conocimiento de sus estudios relativos a la direccion escénica (mise en scene) de ciertas obras, que esperamos ver puestas en aplicacion en el mismo coliseo."

⁴¹ Voir l'article de Irene VALLEJO et Pedro OJEDA : "El «Teatro Francés» de Madrid (1851-1861)", *Revista de literatura*, LXV, 130 (2003), pp. 413-446.

Un exemple parmi d'autres : le vaudeville *Le Commis et la grisette* a été représenté en 1851, nous avons découvert que ce vaudeville a fait l'objet d'une version espagnole : *El Calesero y la maja*.

⁴² *Gazeta de Madrid* n°6320, 02/11/1851, "El conocido escritor francés Mr. Dennery ha escrito un nuevo drama que estrenará la compañía del teatro de la Cruz. Parece que el mismo autor vendrá a poner en escena su obra, y que la dedicará a la Reina nuestra Señora."

⁴³ Francisco LAFARGA, *Las traducciones españolas del teatro francés (1700-1835)*, Universidad de Barcelona, 1983.

⁴⁴ Joseph JURT, "Traduction et transfert culturel", *De la traduction et des transferts culturels*, textes réunis par C. LOMBEZ et R. von KULESSA, Paris, L'Harmattan, 2007, pp. 93-112.

critiques espagnols et sera entretenu par le paradoxe qu'il implique : la recherche d'une identité propre ne peut s'effectuer qu'en réaction, une réaction en connaissance de cause, aux autres. Et c'est précisément ce paradoxe qui définit ce répertoire : la zarzuela ne peut gagner son identité espagnole qu'en montrant combien elle tient à distance l'autre, en l'occurrence ici le répertoire lyrique français. Et ce n'est qu'à la condition de cette omniprésence, de cette concurrence, qu'elle garantit son hispanité. Plus la réécriture, le dépassement (valeur certainement morale et esthétique à cette époque, mais totalement absente de notre approche) du répertoire est apparente, visible, plus le pari est réussi. C'est sûrement pour cette raison que les sous-titres sont si variés, car au fond "avouer" une source ou la dissimuler revient au même. Cette approche permet de rappeler, de permettre un point de comparaison à partir duquel l'œuvre espagnole sort toujours gagnante, pour deux raisons. D'abord, mis à part quelques exceptions (nous pensons notamment au *Padre Cobos* qui ne paraît qu'en 1854), la critique valorise toujours l'œuvre espagnole quand la source d'inspiration est connue. Citons Cotarelo y Mori à propos du *Valle de Andorra* :

M. Luis Olona avait imité, en l'améliorant beaucoup, l'opéra-comique français de J. de Saint-Georges, lequel, avait été créé en 1848 avec la musique de Halévy.⁴⁵

Jugar con fuego donne lieu à un jugement similaire :

Il y a dans cette première composition intelligence, grâce, nouveauté et, en somme, du talent à revendre pour sertir de ces qualités une demi-douzaine des opéras-comiques français les plus applaudis.

(...) Depuis que nous avons vu en ce théâtre des Variedades la si pitoyable traduction de la petite pièce française *La Comtesse d'Egmont*, nous admirons encore plus qu'avant le grand talent dramatique de celui qui a réussi à extraire d'une si pauvre composition une œuvre si belle que *Jugar con fuego*.⁴⁶

Pour ajouter à la complexité, nos lectures nous incitent à croire qu'un autre livret français a servi à rendre plus consistante l'intrigue initiale : il s'agit de *Léonore et Félix ou sont-elles deux ?*, opéra-comique de Benoist. La fausse reconnaissance, l'atmosphère de cour et bien sûr le nom des personnages forment des indices notables.

⁴⁵ Emilio COTARELO, *Historia...*, p. 377 : "Don Luis Olona había imitado, mejorándola mucho, la ópera cómica francesa de J. de Saint-Georges, que con música de Halevy se en 1848 había estrenado en París."

⁴⁶ *La España*, 25/01/51, p. 339, "Hay en esta primorosa composicion ingenio, gracia, novedad, y en suma, talento sobrado para surtir de estas dotes a media docena de las más celebradas óperas cómicas francesas. (...) Desde que hemos visto en este teatro de Variedades la tan cacareada traducción de la piececita francesa *La Condesa de Egmont*, admiramos aun mas que antes el gran talento dramático de quien ha logrado sacar de tan pobre composicion una obra tan bella como *Jugar con fuego*."

Ensuite, cette proximité, cette présence en creux, montrent à quel point la diffusion, la présence de l'œuvre française n'entrave en rien le "génie" espagnol. Si les œuvres sont éloignées dans le temps, les espagnols ont l'avantage de la modernité, si elles sont rapprochées, ils ont celui de l'actualité, de l'équivalence, du caractère interchangeable.

2) Sujets et situations : l'art du faux semblant

Le sujet et les situations qui nourrissent le texte forment le critère le plus opérant pour déclarer qu'une œuvre en a inspiré une autre. Or, dans des répertoires tels que celui du vaudeville, de l'opéra-comique et de la zarzuela, le nombre est difficile à fixer tant il est grand. La question de l'originalité, au sens romantique du terme cette fois, ne se pose pas par rapport au sujet qui a souvent été traité (de nombreux articles de du *Dictionnaire* de Clément et Larousse⁴⁷ l'attestent) mais de la capacité des auteurs à le réactualiser. Ainsi, Barbieri rappelait que son éminent professeur Alberto Lista, figure phare de la théorie littéraire en Espagne au début du XIX^e, affirmait qu'il défiait quiconque d'écrire une pièce dont le sujet n'eût pas été traité par Lope de Vega⁴⁸. Deux conséquences à ce phénomène "de masse" : l'accumulation de situations dans une seule pièce, afin d'augmenter les variantes combinatoires, et l'extrême simplicité de l'intrigue. Les travaux de Souriau ont été d'une grande aide pour l'appréhension de ce répertoire théâtral. Sa réflexion sur le concept de "situation" comme catégorie possible pour toute pièce nous a paru correspondre aux problématiques de notre répertoire. Soulignons le choix du titre, *Deux cent mille situations dramatiques*, qui oriente l'étude vers un art combinatoire. Souriau propose de réduire l'intrigue à un système de six forces en action qu'il associe à des signes astrologiques pour faciliter leur maniement.

Cette simplification, ou réduction, permet de passer outre les tentatives de dissimulation ou d'affirmation présentes dans les titres ou les sous-titres. Car, même si pour certains cas ces correspondances fonctionnent, certains titres espagnols ressemblent à s'y méprendre à une traduction de titres français (*Pedro y Catalina* et *Pierre et Catherine* ; *El Postillón de la Rioja* et *Le Postillon de Longjumeau* ; *El Dominó azul* et *Le Domino noir*) alors que les livrets ne correspondent pas, tandis que de nombreux titres ont été déguisés pour brouiller les pistes. Ce procédé concernera aussi les "costumes" prêtés aux personnages. C'est

⁴⁷ Félix CLÉMENT et Pierre LAROUSSE, *Dictionnaire lyrique ou Histoire des opéras*, Paris, Administration du Grand Dictionnaire Universel, 1869.

⁴⁸ Emilio CASARES RODICIO, *Francisco Asenjo Barbieri 2....*, p. 274.

cette méthode qui a permis l'identification de nombreux livrets "sources" pour reprendre la terminologie d'Yves Chevrel, en plus d'une lecture d'un nombre important de livrets à partir d'associations d'idées, (*El Alma de Cecilia* se traduit "L'âme de Cécile" ; la zarzuela correspond à l'opéra-comique *L'Apparition*). Cette identification, si elle n'est pas achevée, a pourtant l'avantage de dévoiler des sources et de permettre ainsi la comparaison entre deux objets littéraires (et bien entendu musicaux) souvent différents et enfin de mesurer, de saisir les contours, par ce qui est conservé, éludé, transformé, des attentes en matière de théâtre lyrique national et emblématique (notamment parce que ce travail a révélé la source française, souvent d'un rayonnement limité, d'œuvres espagnoles significatives, elles, pour l'histoire du genre). Il ne s'agit pas de mettre en lumière la source pour l'opération elle-même mais de partir de cette source pour observer les modalités de transfert, d'une scène à l'autre.

Du côté espagnol comme du côté français, plusieurs types de sujets peuvent servir de catégorie. Suite à la lecture des livrets, nous avons choisi de les organiser selon trois critères. Le premier englobe les sujets liés à une forme d'envergure, historique ou culturelle. Si l'action se passe au XVII^e siècle ou dans une sphère culturelle particulière, la cour, le monde rural (liée à un décor extérieur), au sein d'un groupe, nous plaçons cette pièce (telles que *Le Val d'Andorre* ou *Moreto*) dans cette première catégorie. Elle correspond à une forme d'éloignement – lieu ou époque – par rapport à la scène madrilène qui, elle, offre le cadre de la deuxième catégorie : le salon bourgeois ou la rue. Ces pièces comportent peu de personnages, le sujet est plus léger. Enfin, une troisième catégorie – la moins nombreuse – existe, celle comprenant les pièces proches des farces, dont le but est le rire immédiat du public surpris par le caractère "sans queue ni tête" de celles-ci. Deux exemples l'illustrent : *La Cola del diablo* ou encore *Buenas noches señor Don Simón*. Cette catégorisation pourrait également correspondre à un degré de comique, la première catégorie proposant avant tout des sujets proches du mélodrame ou semi-sérieux (dits aussi de demi caractère) quand la seconde offre des situations plus légères, au cadre moins travaillé et la dernière semble improvisée par quelques gais lurons.

Le fait que, parmi les sources que nous avons identifiées, vérifiées, il y ait autant d'opéras-comiques que de vaudevilles, invite à une autre réflexion, celle de la valeur musicale des zarzuelas. Le vaudeville n'a produit en cette première moitié du XIX^e siècle que quelques tentatives espagnoles, peut-être pour deux raisons : la proximité avec la tonadilla, symbole du siècle passé, d'une part et l'absence de tradition du vaudeville en Espagne d'autre part. Ce

n'est pas pour autant que le ton de la tonadilla a complètement disparu, on le retrouve dans des œuvres telles que *Gloria y Peluca* ou *El Calesero y la maja*. Dans la première, le débat sur la musique savante et la culture populaire rappelle une tonadilla intitulée *El Recitado*⁴⁹ et dans la deuxième, l'univers des majos n'est pas loin. Ces deux œuvres, et c'est troublant, font écho, répondent à un livret français ! Or, le fait de s'appuyer sur un support tel que le vaudeville, si le sujet et la trame sont en grande partie respectés, permet de créer une distance entre une partition inhabitée, mélange de nombreuses œuvres, parfois devenues anonymes car passées dans le domaine populaire, interchangeable, à une partition exclusive, personnalisée, fruit de l'inspiration d'un compositeur, pensée, investie. Investissement contre troc, pour reprendre le vocabulaire du commerce, produit d'exception contre une marchandise bon marché, et de grande consommation. L'image, le symbole du maillon et de la chaîne, réapparaît : les espagnols s'approprient une œuvre et s'attachent ainsi à un autre répertoire, lié lui-même à un répertoire plus large pour former une entité idéale de théâtre lyrique européen. Rappelons que le terme "identité", Graal de la génération des artistes du Romantisme, renvoie à la fois à la particularité comme à la communauté... L'identité ne se construit pas seule mais en réaction, et loin de n'être qu'artistique, elle est évidemment liée à une culture plus générale et à une conjoncture politique qui est ici plus que significative. C'est pourquoi il nous a semblé que traiter de la musique populaire et militaire comme emblèmes du langage de ces œuvres, dans notre deuxième partie, pouvait s'avérer intéressant. Ce sont deux domaines dans lesquels l'Altérité, la présence, les contours de l'Autre, de l'Étranger, sont renforcés, surlignés, appuyés.

Ce lien entre identité culturelle et traduction a été brillamment étudié par George Steiner. Sa pensée est tellement profonde qu'elle permet de penser un répertoire pourtant éloigné de ceux cités dans son ouvrage écrit en 1975, *Après Babel* :

Entre "la traduction proprement dite" et la "transmutation" s'étend toute une zone de "transformation partielles". Les signes verbaux du message ou de l'énoncé évoluent sous l'influence d'une technique isolée prise dans une multitude ou d'une combinaison de ces techniques. Parmi celles-ci on compte la paraphrase, l'illustration graphique, le pastiche, l'imitation, la variation thématique, la parodie, la citation au sein d'un contexte qui met en valeur ou au contraire affaiblit, l'attribution erronée (fausse ou volontaire), le plagiat, le collage et bien d'autres. Ce secteur de transformation partielle, de dérivation, de réexpression parallèle sculpte en grande partie notre sensibilité et notre culture. C'est, en deux mots, la matrice d'une culture. Je me propose, dans ce dernier chapitre, d'appliquer la notion d'"altérité" et le modèle de la traduction proposé au cours de cette étude au problème plus étendu de

⁴⁹ *El Recitado*, tonadilla a tres de Antonio Rosales, ca. 1775, Madrid, Unión Musical Española, 1970.

l'héritage de la culture et du sens. Jusqu'à quel point la culture est-elle traduction et reformulation d'un sens précédent ?⁵⁰

L'énumération des "transformations partielles" présente toutes les facettes que les auteurs espagnols vont choisir pour traduire une pièce française et en faire une nouvelle acquisition de la culture espagnole. La nuance, d'importance, de la position de Steiner par rapport à l'accusation de "nation traduite" formulée par Mesonero Romanos⁵¹, consiste dans l'absence totale de hiérarchie et de chronologie. Si en effet on peut identifier des livrets français antérieurs aux espagnols, le résultat, l'œuvre des traducteurs, non seulement n'entame en rien l'intégrité de la culture, de l'identité espagnole mais contribue à la consolider, la cristalliser. Spécialiste de ce répertoire, María del Pilar Espin y Templado confirme cette opération d'appropriation :

Sachant que le texte dramatique est seulement un projet et que la transposition du livre à la scène implique le passage d'un système sémiotique à un autre, ils officièrent non seulement en tant que traducteurs mais proposèrent aussi une interprétation dramatique de l'œuvre, sans ressentir aucun scrupule face aux changements significatifs appliqués au texte du spectacle.⁵²

C'est à Humboldt que l'on pense également qui s'enorgueillissait d'augmenter, d'enrichir la culture allemande en traduisant les auteurs grecs classiques⁵³.

Le concept d'étranger, d'altérité, d'autochtone semble désamorcé, dévitalisé au profit du transfert, ou du "transvasement des cultures" selon l'expression et l'analyse d'Espin y Templado⁵⁴.

⁵⁰ George STEINER, *Après Babel. Une poétique du dire et de la traduction*, Paris, Albin Michel, 1998 (1975 pour la première édition), pp. 558-559.

⁵¹ "La manie de la traduction est à son comble. Notre pays autrefois si *original* n'est plus aujourd'hui autre chose qu'une nation *traduite*. (...) Les hommes de lettres, au lieu de puiser dans leurs propres ressources, se contentent de traduire des romans et des drames étrangers, les tailleurs nous habillent à la française, les cuisiniers nous proposent de manger à la parisienne ; nous pensons en anglais, chantons en italien et aimons en grec (...), Ramón de MESONERO ROMANOS, "De les traducciones", in *Escenas matritenses por el curioso parlante* (D. Mesonero Romanos), quinta edición, única completa, aumentada y corregida por el autor e ilustrada (Madrid : Imprenta y Librería de Gaspar y Roig, 1851), segunda época (1836-1842), p. 201. "La manía de la traducción ha llegado a su colmo. Nuestro país en otros tiempos tan *original*, no es en el día otra cosa que una nación *traducida*. [...] Los literatos, en vez de escribir de su propio caudal, se contentan con traducir novelas y dramas extranjeros, los sastres nos visten a la francesa: los cocineros nos dan de comer a la parisienne; pensamos en inglés, cantamos en italiano, y nos enamoramos en griego ; (...)"

⁵² María del Pilar ESPIN Y TEMPLADO, "Inspiración y originalidad en los dramaturgos de nuestro teatro lírico respecto al teatro francés" in *Traducción y traductores...* op. cit. p. 125, "Sabedores de que el texto dramático es solo un proyecto y de que la transposición del libro a la escena implica el paso de un sistema semiótico a otro, hicieron no sólo de traductores sino otra interpretación dramática de la obra, no sintiendo ningún escrúpulo ante cambios significativos aplicados al texto espectacular."

⁵³ Wilhelm von HUMBOLDT (1767-1835), "Sur la traduction. Introduction à l'Agamemnon (1816)" in *Sur le caractère national des langues et autres écrits sur le langage* présentés, traduits et commentés par Denis Thouard, Paris, Gallimard, Points Seuil, 2000.

⁵⁴ María del Pilar ESPIN Y TEMPLADO, "Panorama literario de la Zarzuela Grande en el siglo XIX : lo autoctono y lo extranjero", in *Cuadernos de musica iberoamericana*, Volume 2 y 3, 1996-1997, Madrid, ICCMU, p. 57-72 : "En definitiva, la confrontación de los conceptos de "lo autoctono" frente a "lo extranjero" no

La première marque de cette altérité est bien entendu la langue. Nous ne nous étendrons pas sur l'idée, longuement travaillée, que la langue est vecteur de culture et de pensée et que le fait de "traduire" implique de traverser des frontières aussi bien physiques que mentales. Ainsi, le premier réflexe, presque systématique, des librettistes, est de transposer l'intrigue d'un livret français dans une autre aire géographique, d'adapter le règne d'un roi à la situation, de changer le nom des personnages, procédé que l'on pourrait nommer "naturalisation". Alors que les livrets français n'hésitent pas à situer l'action à l'étranger (pas seulement en Espagne, malgré la mode de l'espagnolade, mais en Italie, en Allemagne...), les livrets espagnols sont pratiquement tous situés en Espagne. Exception faite des livrets d'envergure majeurs tels que *El Sueño de una noche de verano*, *Los Diamantes de la corona*, *Catalina* : il s'agit là d'un pari un peu différent consistant à éprouver la capacité des espagnols à embrasser les sujets qui ont recueilli un succès international sur des histoires non moins conventionnelles mais situées dans des lieux éloignés. Cette tendance n'aboutit qu'à un exotisme de pacotille pour *Catalina* et *Pierre et Catherine* ou *L'Étoile du Nord* car la musique n'a rien de russe, c'est l'apanage d'une esthétique datée. Cet "exotisme" est d'autant plus à nuancer qu'une majorité de livrets situent leur action dans un salon bourgeois et on peut s'interroger sur l'enjeu consistant à ce que celui-ci soit parisien ou madrilène à une époque où les sphères culturelles peuvent être confondues. Ce procédé montre une vigilance permanente quant à une appropriation ou réappropriation : c'est ici que le terme "circulations" permet un juste "retour des choses". Nous l'avons dit, présenter les couples d'œuvres zarzuela-opéra-comique ou vaudeville, ériger cette relation comme exclusive n'est en rien suffisant pour appréhender l'identité portée par ce répertoire. Une œuvre est intéressante, moins par le succès obtenu que pour la visibilité de cette circulation. Ainsi, *La Estrella de Madrid* emprunte sa trame à une comedia de Lope de Vega, *La Estrella de Sevilla*. L'identification de la source pourrait s'arrêter ici : plusieurs zarzuelas cherchent une inspiration dans le théâtre classique, comme *Moreto* qui non seulement met en scène un dramaturge espagnol devenu personnage – Moreto – mais reprend également pour son intrigue une pièce de celui-ci : *El Parecido en la corte*⁵⁵. L'analyse des sujets montre aussi le nombre d'intrigues situées à l'époque classique, suivant l'exemple des *comedias de capa y espada*, type avéré du Siglo de

la creo tan interesante como el hecho de contemplar la producción teatral y su traducción como transvase de culturas que intentan fudirse mas alla de la barreras linguisticas, sociales y culturales que las separan."

⁵⁵ Agustín MORETO, *El Parecido en la corte*, Parte veintitrés de comedias escogidas, Madrid, Fernández de Buendía, 1665.

Oro⁵⁶. Or, on s'aperçoit de l'existence d'un opéra-comique intitulé *L'Etoile de Séville* de Lucas et donné en 1845. Cette pièce était-elle connue du librettiste Ayala ? Comment trancher entre l'original et sa réécriture française ? Ce n'est pas tant la réponse qui importe que le constat d'un phénomène de va-et-vient permanent entre les littératures espagnole et française. Lesage et Velez de Guevara, Corneille, Lope et Guillen de Castro ne sont que les exemples les plus célèbres d'un phénomène bien plus important. Un critique mentionne l'influence de Calderón sur Scribe, considéré comme un des auteurs français les plus importants de cette période par les espagnols :

Et d'abord, l'invention. -Sans être aussi prodigieuse que celle de Lope, l'invention de Calderon n'est peut-être pas moins remarquable. Il n'a point produit, comme Lope, quinze cents comédies ; mais, à mon avis, il féconde mieux un sujet. Ainsi, par exemple, sa comédie intitulée *Ne badinez pas avec l'amour* (No ay burlas con el amor) a inspiré à Molière l'idée générale et plusieurs détails essentiels des *Femmes savantes*; elle a inspiré à M. Scribe deux de ses plus jolis chefs-d'œuvre (1 l); et il y aurait encore dans cette pièce une charmante comédie pour qui saurait l'y trouver comme Molière et M. Scribe.⁵⁷

Une fois cette hypothèse énoncée, comment comprendre que l'héroïne du *Domino noir* écrit par Scribe porte le même nom que celle de Calderon dans *La Dama duende* ?⁵⁸

Le travail autour de l'annexe 1 a révélé un phénomène parallèle : les reprises intrinsèques à chaque répertoire. Ainsi, est-ce la reprise des *Visitandines* ou celle du *Pensionnat des jeunes filles*, actualisation des *Visitandines* réalisée en 1825 en vertu d'un changement de mœurs, qui a inspiré non seulement *Colegialas y Soldados* mais aussi *Las colegialas son colegiales*, pièce jouée à Madrid plusieurs années avant la version lyrique de 1849 ?⁵⁹ Sans parler pour ce cas de la proximité du livret du *Comte Ory*⁶⁰ ! Est-ce *L'Omelette*

⁵⁶ Voir l'article de Victor SÁNCHEZ SÁNCHEZ "El Siglo de Oro en el teatro lírico español de 1850 a 1930", in *Hispanic Review*, vol. 72, n°1 (Winter, 2004), pp. 165-183 et celui de W. F. SMITH "Rodriguez Rubi en the dramatic Reforms of 1849", in *Hispanic Review*, vol. 16, n°4 (Oct. 1948), pp. 311-320.

⁵⁷ *Chefs d'œuvre du théâtre espagnol* traduction nouvelle avec une introduction et des notes par M. Damas-Hinard "Calderon" 1^{ère} série, Paris, Librairie Charles Gosselin, 1841, p. XXIII. La note renvoie à l'information suivante : "*Frontin mari-garçon* et *Un Soprano*".

⁵⁸ Ramón Sobrino souligne d'ailleurs, dans son article fouillé du DMEH sur Inzenga, que *Si j'étais roi* (et donc *Si yo fuera rey*) est une réécriture de *La Vida es sueño* de Calderón. (*¡Si yo fuera rey!...*, zarzuela en tres actos y en verso, letra de D. Mariano Pina y D. Miguel Pastorfidio, música de D. José Inzenga, representada por primera vez en el teatro del Circo el día 17 de octubre de 1862. Madrid, 1862, imprenta de J. Rodríguez, librería de la Viuda é hijos de Cuesta.)

⁵⁹ Le 10 janvier 1836, le *Diario de Madrid* annonce pour le théâtre de la Cruz *La Quinta de Scorondon o las monjas visitandinas* avec des personnages nommés Eufemia et Belfort. La proximité du titre et des noms permet de penser qu'il s'agit encore d'une traduction du livret des *Visitandines*.

fantastique ou *L'Amour et l'appétit* qui est à l'origine de *El Amor y el almuerzo* ? Peut-être cette allusion d'Olona à Barbieri peut-elle nous aider à répondre :

L'omelette n'a donc pas été cuite ? Peu importe. Nous la mangerons plus tard et je lui ajouterai le persil et l'ail qui lui manque.⁶¹

La lecture des trois livrets révèle que *L'Amour et l'appétit* est moins anecdotique, un mariage et l'accord paternel sont en jeu, qu'il s'agit d'un pâté, de pain et non pas d'une omelette... De plus, le vaudeville *L'Omelette fantastique* a été joué au Théâtre Français de Madrid dès 1851.

Citons aussi l'analyse d'Arrieta et de ses collaborateurs qui ont pris l'habit du *Padre Cobos* à propos d'un exemple du même type : *Le Puits d'amour*. Dans la rubrique intitulée "sous-entendus" de cette revue, l'auteur se moque du phénomène :

On dit que M. Ventura de la Vega écrit en ce moment pour le Teatro Real un opéra, que M. Arrieta mettra en musique, sous le titre d'*El algibe mágico*. Cette œuvre est une adaptation d'une refonte d'une traduction.

L'original s'intitule *Le puits d'amour* (en français dans le texte),

La traduction, *El pozo de los enamorados* (tr : Le Puits des amoureux),

La refonte, *La cisterna encantada* (tr : La citerne enchantée),

Et l'adaptation, *El algibe mágico* (tr : La cuve magique).

À la cinquième transformation, c'est sûr, tout cela tombe aux oubliettes.⁶²

Même si le propos est avant tout satirique, il met en valeur l'idée d'étapes, de versions successives d'un même matériau.

De même, *El Duende* reprend des éléments de la pièce *La Segunda dama duende*⁶³ de Olona, "segunda" parce que la première est de Lope, mais l'analyse musicale le révélera : nous constaterons que l'influence du *Domino noir* de Scribe et Auber est indéniable. Quel

⁶⁰ *Le Comte Ory*, opéra en deux actes en société avec M. Delestre-Poirson, musique de M. Rossini, Académie Royale de Musique, 20 août 1828, *Théâtre de Eugène Scribe*, IV, Opéras, Paris, Michel Lévy, 1859, p. 39-72.

⁶¹ *Legado Barbieri*, edición, transcripción e introducción a cargo de Emilio Casares, Vol. 2, *Documentos sobre música española y epistolario*, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1988. (Vol. 1, *Biografías y documentos sobre música y músicos españoles*, 1986.), p. 783, lettre n°2288, 25/05/55, Paris : "Con qué la tortilla se quedo sin freir ? No importa. Ya nos la comeremos después y yo le pondré el perejil y el ajo que le falta."

⁶² *El Padre Cobos*, Domingo 24 de Setiembre de 1854, n°1, p. 4 "Seccion de indirectas" : "Se dice que el Sr. D. Ventura de la Vega esta escribiendo para el teatro Real una ópera, que pondrá en música el señor Arrieta, con el título de *El algibe magico*. Esta obra es un arreglo, de una refundición, de una traducción.

El original se titula, *Le puits d'amour*

La traducción, *El pozo de los enamorados*

La refundición, *La cisterna encantada* :

Y el arreglo, *El algibe mágico*

A la quinta transformación, esto, de seguro, para en *alcantarilla*."

⁶³ Il existe d'ailleurs une *Tercera dama duende* ! (Comedia en tres actos sacada de una ópera cómica de E. Scribe, por Juan de la Cruz Tirado y Nario, Madrid, Suarez, 1842.)

livret, espagnol ou non, a inspiré Scribe pour ce sujet espagnol ? Véritable spirale que cette problématique des influences des livrets... D'autant plus que le manuscrit 14.077 de Barbieri cite plusieurs exemples de traduction d'opéras-comiques devenus des comédies et jouées à Madrid plusieurs années avant que l'œuvre soit reprise et retrouve son statut d'œuvre lyrique⁶⁴.

Il faut entrer dans la lecture des textes pour saisir à quel point cette parenté est efficiente et surtout comment elle se définit dans notre cas.

3) Masques et voiles de la traduction

a) Variations

De nombreux exemples concernant des livrets connus sont éloquentes et permettent une observation progressive de la méthode, de la démarche de l'auteur-traducteur espagnol.

L'opéra-comique *Le Val d'Andorre*, dont plusieurs morceaux font l'objet d'analyses détaillées dans les deux parties suivantes, fait partie des grands succès de l'Opéra-Comique. Créé le 11 novembre 1848, les reprises ont été nombreuses. Notre choix s'est porté sur cette œuvre et sur *El Valle de Andorra*, créée en 1852, dans la mesure où les auteurs espagnols ont revendiqué la source littéraire. Le livret est considéré comme une traduction, c'est-à-dire une adaptation relativement fidèle : l'intrigue est conservée dans son ensemble, quelques détails concernant les personnages, la longueur des scènes, ont été altérés. Voici la liste des noms de personnages selon leur nationalité :

- Rose devient Maria
- Stephan devient Victor
- Jacques devient Marcel
- Lejoyeux devient Alegria
- Georgette devient Luisa
- Theresa devient Teresa
- Saturnin devient Colas

Stéphan et Rose s'aiment. Lejoyeux arrive pour recruter de jeunes soldats et Stéphan est tiré au sort. Il déserte ; Marie, désespérée par la condamnation qui vise Stéphan,

⁶⁴ Ainsi de *Un Día de reinado*, *La Reina por fuerza*, et *Reine d'un jour*. Soubies fait d'ailleurs ce même constat de réactualisation du côté français.

"emprunte" l'argent de Theresa qu'elle est sûre de rembourser grâce à une somme promise par Jacques, son protecteur de toujours. Stéphan est sauvé mais l'argent attendu ne sera malheureusement pas remis à temps. Sur un malentendu, Stéphan croit que Georgette a payé pour l'exempter, lui offre de l'épouser malgré son amour pour Rose. Or, Theresa croit que c'est Rose que Stéphan va épouser. Cette dernière est accusée de vol puis innocentée, et Saturnin s'enrôle dans l'armée.

Selon la chronologie, la première pièce concernée par cet enchaînement, cette filiation qui mène au *Val d'Andorre* et au *Valle de Andorra* date de 1823, c'est-à-dire vingt-cinq ans avant *Le Val d'Andorre*. Dans un vaudeville intitulé *Le Conscri*⁶⁵, Marie et Charles s'aiment. Ce dernier a tiré au sort (avant le lever du rideau) un numéro de conscrit. Germaine, la mère de Charles s'en émeut tandis que Jacques, garçon de ferme chez Germaine se réjouit : il aime Marie. Face à la tristesse de cette dernière et en vertu de son repentir, Jacques se propose à Francoeur en remplacement de Charles. Quelques éléments seront altérés dans les livrets ultérieurs : Rose est rattachée à une ferme, au lieu de Jacques dont le personnage correspondra ensuite à Saturnin. Le Jacques de Saint-Georges est le vieux berger protecteur de Rose. La question du vol d'argent est absente, le livret est beaucoup simple et plus court. Le personnage de Francoeur, ancêtre de Lejoyeux, garantit par ses airs l'éloge de l'armée. Pour mieux comprendre comment s'effectue ce passage entre les livrets, nous avons relevé des extraits du texte qui ont fait l'objet d'une distorsion. La scène importante du tirage au sort de l'opéra-comique est ici évoquée comme un événement survenu avant le lever du rideau. A la scène 3, Germaine s'exclame : "Si j'étais riche, Charles ne partirait pas !..". À la scène 10, Marie se lamente sur le fait que ni Germaine ni elle n'ont trouvé la somme nécessaire, alors qu'en 1848 cette problématique occupe une place centrale et condamne Rose, conférant à la pièce sa dimension mélodramatique. Francoeur, à la scène 5, justifie en ces termes sa mission :

(Air de Ma tante Urlurette)
Eh ! bonjour mes chers enfans !
Je viens chercher vos jeun's gens !
Sur ma liste ils vont s'inscrire,
Il faut rire ! (bis)
Rire et toujours rire !
(...)

Peut-être les derniers vers ont-ils incité les auteurs à rebaptiser le recruteur sous le nom de Lejoyeux, dont la traduction en espagnol est fidèle : "Alegría".

⁶⁵ *Le Conscri*, vaudeville en un acte par Mrs. Merle, Simonnin et Ferdinand, représenté pour la première fois Paris sur le théâtre de la Porte Sain-Martin le 20 novembre 1823, Paris, Quoy, Barba, 1823.

L'un des airs les plus prisés du *Val d'Andorre* est la romance "Marguerite, qui m'invite" de Rose de Mai, dont voici un extrait :

Marguerite
Qui m'invite
À te conter mes amours,
Dis-moi vite,
Ma petite,
Si je dois l'aimer toujours!
Consultant sa marguerite.
Ah ! quand tu remplis ma pensée,
Quand mon cœur forme un seul vœu,
Que ma fierté serait blessée,
S'il ne devait m'aimer qu'un peu!
(...)

Dans *Le Conscrit*, Jacques s'exprime en ces termes à propos de Charles et de Marie :

Comment ! vous ne l'connaissez pas ? c'est M. Charles, le numéro trois, le petit conscrit ; il a mis la main sur le numéro trois, lui, tout d'suite, v'lan !.. le numéro trois !.. un p'tit brun, frisé, qui lui dit toujours : oh ! mamzelle Marie ! que je vous aime ! d'un amour extrême qui me met hors de moi-même. Et puis, faut voir le matin, ou quelquefois le soir, quand il lui apporte des bouquets ; il lui dit : c'est des oeillets ! ou ben c'est une rose fraîche éclore !.. mamzelle Marie alors lui dit : ah ! que j'suis heureuse d'être votre amoureuse.⁶⁶

On retrouve la thématique florale qui, même si elle constitue un lieu commun du répertoire, trouve un écho, semble avoir été rentabilisée dans *Le Val d'Andorre*. À noter que dans *El Valle de Andorra*, cet "ornement" de l'intrigue a disparu. Cette lecture comparée, et donc orientée vers la recherche de similitudes et de différences, nous donne à penser que, si Saint-Georges connaissait le texte de ce vaudeville, sa méthode aura consisté dans le développement de pistes et le détournement de personnages et de situations afin de combler les attentes d'un livret d'opéra-comique plus conséquent, comme si ce texte avait constitué un germe.

En 1837, neuf ans avant *Le Val d'Andorre*, un autre opéra-comique contribue à la chaîne des livrets. L'intrigue est résumée par *Le Ménestrel* :

LE REMPLAÇANT, Opéra-Comique en trois actes, paroles de MM. Scribe et Bayard, musique de M. Batton.

M. Batton est un de ceux que nos faiseurs de libretti ont le plus mal servis, et cette fois la mauvaise chance du compositeur devient d'autant plus flagrante, que le poème du Remplaçant est signé Scribe et Bayard ! or, nous défions le plus mince fabricant de mimodrames de livrer au public quelque chose de plus pitoyable que le sujet que voici :

⁶⁶ scène 5 p. 9.

On tire à la conscription dans un village basque, en 1808 ; le villageois Pichot tombe au sort et il se désole d'être obligé de partir. Survient le capitaine Victor : c'est un enfant du pays qui revient pour épouser Marie, jeune paysanne dont la main lui est promise; mais celle-ci préfère Georges : Georges croit que le capitaine va se marier avec Marie, et dans son désespoir il s'engage comme remplaçant de Pichot et paît pour l'armée. Bientôt nous retrouvons tous nos personnages en Espagne ou les uns sont venus pour recueillir un héritage, et les autres parce que leurs divisions s'y trouvent cantonnées. Victor est devenu colonel de son régiment. Georges est sergent : des maraudeurs s'introduisent dans la ferme qu'habite Marie; Georges arrive ensuite; il trouve un reliquaie jeté par terre, s'en empare pour l'envoyer à Marie qu'il ne sait pas être si près de lui; mais un moine le dénonce comme voleur. Les apparences sont contre Georges : il est condamné par un conseil de guerre que préside Victor, et serait fusillé, si Victor n'obtenait sa grâce de Bonaparte; et encor craint-on un instant que le jugement n'ait reçu son exécution, mais c'est un moine qui prend la place de Georges, un moine que l'on saisit au moment où il allait mettre le feu à un amas de poudre destiné à faire sauter Bonaparte et son état-major. Nous n'avons fait qu'indiquer la donnée dramatique de ce libretto; car notre plume se refuse à retracer les détails choquans, à énumérer les mille invraisemblances, à signaler les maladroites combinaisons que le public en masse a reconnues dans la contexture de cet ouvrage.⁶⁷

Comme pour le livret précédent et pour *El Valle de Andorra*, l'héroïne se nomme Marie. L'idée qu'un amoureux transi prenne la place de l'élus est aussi conservée, sauf que dans *Le Val d'Andorre*, celui qui s'engage n'est pas l'élus mais l'amoureux transi : Saturnin-Colas. La conscription, l'héritage, les apparences contre l'accusée du vol (Marie est innocente alors que Rose a réellement "emprunté" un bien), le conseil érigé en tribunal moral (même s'ils ne sont pas appliqués au même personnage) composent également l'intrigue ! Le livret du *Val d'Andorre* semble simplement expurgé.

Si les livrets du *Conscrit* et du *Remplaçant* ont bel et bien et d'une manière directe ou indirecte inspiré Saint-Georges, le premier aura suggéré des possibilités, le second en aura offert plus que de nécessaire. On voit à quel point le nom des personnages et l'analogie des formules composées par une addition de situations précises révèlent cette parenté littéraire.

Développement ou épuration, et dans les deux cas remaniement, tels sont les termes définissant ces opérations. Celui de "remaniement" évoque la "main mise" du dernier auteur à avoir retravaillé le texte, car, que ce soit pour les auteurs français ou espagnols, cette phase constitue un véritable travail. Ce travail est d'ailleurs mis en valeur par l'approche dépréciative des œuvres françaises, plus précisément celles de Scribe, produits "industriels" dont le nombre nuit à la qualité selon les citations suivantes, la première ayant justement été inspirée par *Le Remplaçant* :

⁶⁷ *Le Ménestrel* n°194, Dimanche 20 Août 1837.

Nerval, dans une critique pour l'opéra *Le Remplaçant*, par Scribe et Bayard (1837), citait un mot qui, paraît-il, courait au Français, autrement dit le Théâtre-Français: «Scribe est un homme de ménage; il prend une carotte et la coupe en deux; d'une moitié il fait une pièce pour les Français, divise en trois l'autre moitié, ce qui produit un opéra, un ballet et un vaudeville; des épluchures, il fait un opéra-comique»⁶⁸.

On lit aussi à ce propos en 1839 :

Comme on le voit par cette liste, il faut rabattre des trois quarts de la réputation de fécondité d'imagination faite à Eugène Scribe, et accorder la majeure partie de sa renommée à ses collaborateurs de camaraderie ; comment en effet eût-il pu en être autrement ? Eugène Scribe travaillait en quelque sorte à l'entreprise, il avait passé marché avec les directeurs du Gymnase, et s'était engagé à leur fournir 12 pièces par an. Aussi désespérant parfois d'être fidèle à ce marché et de pouvoir compléter son contingent annuel, s'arrangeait-il des idées des autres pour arriver à son but, témoin le fait que nous avons cité à propos des pièces du *Confident*, et de la *Figurante* ; souvent aussi il tire le fond de ses pièces de romans ou de contes anciens auxquels il ne dédaigne pas d'emprunter même le dialogue ; enfin, ainsi que le dit fort judicieusement M. Quérard dans sa *France littéraire*, "il s'est le plus souvent montré aussi habile entrepreneur qu'arrangeur dramatique" et que spirituel écrivain.⁶⁹

Un autre ouvrage célèbre révèle un spectre non négligeable de "livrets-parents". Il s'agit de *La Fille du régiment*. L'histoire de cette jeune fille rattachée à un régiment tant par amour filial que par ferveur patriotique (ce qui revient au même, si l'on rapproche l'étymologie de père et de patrie) répondait à une attente du public pour de nombreuses raisons. Évoquons simplement le sentiment national si cher à l'époque. La comédie *Los Dos sargentos españoles o la linda vivandera*⁷⁰, parmi tant d'autres pièces, met en scène une jeune fille incarnant le sentiment national telle une allégorie : Carlota. Son histoire (p.8, scène 3) est résumée en une réplique : sa grand-mère était cantinière, les deux sergents devinent qu'il s'agissait de Catalina, morte en sauvant la vie à un soldat et qui avait vécu rattachée à un régiment où les soldats la considéraient comme leur fille. Après avoir tenté de la rendre amoureuse, les deux sergents décident d'en faire leur soeur. Ce lien de parenté, cette façon de porter le sentiment national de génération en génération, concerne non seulement les personnages – Carlota pourrait être une descendante de Marie, la "fille du régiment" – mais aussi le livret lui-même, en ce qu'ils sont apparentés. Et ce, sans considération des frontières,

⁶⁸ *La Presse*, 14 Août 1837.

⁶⁹ *Annuaire dramatique de la Belgique pour 1839*, Bruxelles, Librairie belge-française, p. 223. Karin Pendle a longuement décrit la façon dont procédait Scribe avec ses collaborateurs dans *Eugène Scribe and French opera of the nineteenth century*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1979

⁷⁰ *Los Dos sargentos españoles o la linda vivandera*, comedia en un acto, original y en prosa de D. B. M. [Don Blas Molina], Madrid, Imprenta que fué de Operarios, 1853. (Carlota est courtisée par García et Carranza qui finissent par la considérer comme une soeur ; la musique de scène militaire opère tel un chronomètre)

malgré le sujet, puisque Carlota est l'homologue espagnol de Claire, du vaudeville *Sans tambour ni trompette* : il s'agit de la même intrigue à un personnage près ! Breloque et Fanfare (tambour et trompette du régiment !) sont amoureux de Claire qui devient Carlota !⁷¹ Un personnage différencie à peine les deux livrets : Schbraque a recueilli Claire à la mort de ses parents, une vivandière et un tambour, c'est vers lui que va le choix de Claire plutôt que vers les deux soldats. Ce personnage disparaît de la version espagnole, Carlota est orpheline, et la pièce ne se solde pas par un mariage. La traduction du texte est fidèle, de très nombreuses anecdotes et remarques sont notamment conservées. Une autre patriote élevée au sein d'un régiment, Charlotte, est le personnage principal de *La Vivandière*⁷², mimo-drame militaire dont l'intrigue est différente des deux pièces précédentes, mais identique à celle de *L'Aumônier du Régiment*⁷³. Le personnage féminin se prénomme Marie, comme dans l'opéra de Donizetti, celle-ci est aimée de Christian, un allemand "français de coeur" qui rappelle Tonio. Il est question d'un assaut imminent de l'armée ennemie, Robert doit porter une dépêche, l'aumônier lui dérobe ce rôle, exactement de la même manière que Robert et Julien dans *La Vivandière* ! Chaque livret conserve et renouvelle des éléments d'une façon qui semble "consciente", tant les coïncidences, ou concomitances, sont troublantes. Pour clore une première boucle, citons encore *Le Tambour et la vivandière*⁷⁴, vaudeville qui met en scène des Allemands et des Français en 1660. Roulman s'est déguisé en garçon meunier pour s'infiltrer chez les Français, il est fait prisonnier par Ladouceur, tambour, amoureux de Valentine. Ladouceur défendra la place seul face à l'armée allemande, qui renonce à l'assaut, croyant l'ennemi plus nombreux. Les mêmes situations composent *El Campamento* de Olona, mais la distribution des rôles est repensée : l'espion (Arturo) n'est pas prisonnier mais vient délivrer une prisonnière, la brave sentinelle (Andrés) n'hésite pas à braver seul l'ennemi et son courage, sa grandeur d'âme finissent par séduire Luisa. L'image d'une toile tissée de façon très serrée pourrait convenir à la description de ce phénomène qui s'étend bien au delà de ces quelques exemples. Les prénoms, les titres, les rôles, les situations circulent d'une pièce à

⁷¹ *Sans tambour ni trompette*, comédie-vaudeville en un acte par MM. Brazier, Merle et Carmouche, représentée pour la première fois à Paris sur le Théâtre des Variétés le 23 janvier 1822, Paris, Barba, 1822.

⁷² *La Vivandière*, mimo-drame militaire en un acte par M. Ludwig, représenté pour la première fois sur le Théâtre du Cirque Olympique le 24 mars 1824, Paris, Quoy, 1824.

⁷³ *L'Aumônier du régiment*, comédie en un acte mêlée de couplets, par MM. de Saint-Georges et de Leuven, représentée pour la première fois à Paris sur le Théâtre du Palais-Royal le 1^{er} octobre 1835, *Le Magasin théâtral*, tome dixième, Paris, Marchant, 1835, p. 53-69.

⁷⁴ *Le Tambour et la vivandière, ou La Capitulation*, vaudeville historique en un acte par M. J. Gabriel, représenté pour la première fois à Paris sur le Théâtre du Vaudeville le 9 octobre 1816, Paris, Huet-Masson.

l'autre mais de façon beaucoup moins aléatoire que pourrait le laisser croire une idée de mode, sans bien évidemment l'exclure tout à fait.

Les constellations de Souriau prennent ici tout leur sens. De plus, on voit à quel point la parenté peut se faire de façon extrêmement subtile, invisible, ce qui donne l'impression d'un déjà vu ou déjà entendu sans pouvoir l'affirmer. C'est ce qu'évoque cet article de Velaz de Medrano. Il témoigne d'une ressemblance entre *Le Domino noir*, *Adrienne Lecouvreur* et *Gabrielle de Belle Ile* :

Cette zarzuela ne brille certes pas par la nouveauté de l'argument, et le recours, que l'auteur a choisi au dernier acte pour arriver au dénouement et sauver l'honneur de Dona Leonor de Haro, ne l'est pas non plus. *El domino azul* nous rappelle *Gabrielle de Belle-Isle* et aussi *Adrienne Lecouvreur*, la vengeresse Marquise de San Marin a beaucoup de points de contact avec la Marquise de P., et Dona Leonor de Haro se voit attaquée dans son honneur, son rival usant pour la perdre de moyens ressemblant beaucoup à ceux qu'emploie la seconde/l'autre pour maltraiter l'innocente Gabrielle.

Pour finir, le mouchoir brodé recueilli par le Roi rappelle à notre mémoire le bracelet perdu par la Princesse de Bouillon dans le drame *Adrienne*. Mais si au fond il existe une ressemblance, ce n'est pas le cas pour les mille incidents/accidents dont est parsemée/assaisonnée/éclaboussée cette zarzuela, dont les scènes bien combinées présentent un intérêt qui croît et va augmentant depuis le premier acte jusqu'à la fin. Cet intérêt, et la manière heureuse dont M. Camprodón arrive au moment du sauvetage, c'est-à-dire, le troisième acte, n'ont pas peu contribué à cultiver la fortune/le destin du *Domino azul*.⁷⁵

On retrouve les constellations de Souriau, c'est-à-dire les différentes forces en jeu dans le drame, mais soumises à des combinaisons différentes. Cette citation départage l'identification des sources en deux groupes : celles qui appartiennent à un même univers, exploitent les mêmes ficelles, et celles qui sont reliées par une démarche de traduction. C'est pourquoi nous avons choisi de répartir les pièces en trois groupes de niveau ; le troisième renvoie au même lien que celui décrit par Velaz de Medrano.

⁷⁵*Gaceta de Madrid* n°54, 23/02/1853, "Teatro Lírico Español"; "Esta zarzuela no brilla ciertamente por la novedad del argumento ; ni el recurso de que se vale el autor en el ultimo acto para llegar al desenlace y salvar la honra de Dona Leonor de Haro, es tampoco muy nuevo. *El domino azul* nos hace recordar a *Gabrielle de Belle-Isle*, y tambien a *Adriana Lecouvreur*, la vengativa Marquesa de San Marin tiene muchos puntos de contacto con la Marquesa de P., y Dona Leonor de Haro se vé atacada en su honra, valiéndose su rival para perderla de medios muy parecidos a los que emplea aquella para maltratar a la inocente Gabriela.

Por ultimo el panuelo bordado recogido por el Rey trae a nuestra memoria el brazalete perdido por la Princesa de Bouillon en el drama *Adriana*. Pero si en el fondo existe una semejanza, no sucede lo mismo en los mil incidentes de que esta salpicada la zarzuela, cuyas escenas bien combinadas presentan un interés que se acrecienta y va aumentado desde el primer acto hasta el final. Ese interés, y lo felizmente que el Sr. Camprodón llega al punto de salvacion, es decir, el tercer acto, han contribuido no poco a labrar la fortuna del *Domino azul*." VELAZ DE MEDRANO

b) L'effet domino

Nous avons déjà évoqué les différentes "dama duende" auxquelles s'ajoutent ces références. Nous en apportons une autre : *L'Andalouse de Paris*. Outre le titre éloquent, on remarque le nom de cette fausse Andalouse, Inès, comme celle d'*El Duende*, et celle de l'acte II du *Domino noir*. Comme pour ce livret de Scribe, Inès est une identité créée de toutes pièces par les personnages : par commodité pour Angèle dont la révélation du véritable nom provoquerait un scandale incommensurable, par goût pour Annette qui déclare : "j'ai changé de caractère, de costume et de nom"⁷⁶.

Le type de l'espagnole Inès est aussi à relier au conte de Charles Nodier et au poème de Théophile Gautier, *Inès de las Sierras*⁷⁷. Contrairement aux précédentes, cette Inès est un personnage tragique mais elle a deux points communs en plus d'être espagnole : elle est d'origine noble et revêt une dimension surnaturelle. Or le cas d'*El Duende* est particulier : si la relation que ce texte entretient avec *Le Domino noir* est étroite, le canevas est déréglé. Il suffit de lire parallèlement *Le Domino noir* et *La Segunda dama duende* puis *El Duende* et *Segunda parte de El duende* pour se rendre compte de l'émancipation progressive. D'abord, avec une pièce française (écrite par Scribe ou traduite par Ventura), Olona écrit deux pièces. Le cadre et la chronologie ne sont pas respectés : pas de salle de bal pour le décor des zarzuelas, elle est évoquée par un personnage qui fait le récit de cette rencontre. Un sofa est conservé par contre pour reproduire la scène ou le héros masculin feint de dormir. On retrouve une situation propice à une chanson exécutée par une femme dont l'identité est dissimulée, et surtout, la croyance que cette femme est un duende, protecteur et de bonne famille. L'atmosphère appelle le registre fantastique – autant qu'il est possible dans une pièce comique. Un recours comique est également conservé : le quiproquo dans l'obscurité. Nous consacrons une analyse plus détaillée à cet exemple en deuxième partie. On peut aussi s'attacher à comparer *Le Domino noir* et sa traduction en comédie. Lord Elfort, l'Anglais extravagant, colérique et jaloux devient portugais !

⁷⁶ *L'Andalouse de Paris*, vaudeville en un acte par MM. Michel Delaporte et Emile Pages {Louis Bergeron}, représenté pour la première fois à Paris sur le théâtre de la Porte-Saint-Antoine le 23 Août 1840, *Univers dramatique, répertoire des pièces nouvelles, représentées sur les différents théâtres de Paris*, Paris, chez l'Editeur, 1840, p. 3.

⁷⁷ Personnage inspiré en outre par la célèbre danseuse Petra Camara. Cette célèbre danseuse faisait partie de la troupe qu'accompagna Gaztambide en 1847 et qui dansa dans une des zarzuelas de notre répertoire : *Escenas en Chamberi*.

À nouveau, le terme de "remaniement" prend ici tout son sens, car il ne s'agit pas de vouloir offrir le livret français, mais bien de l'adapter, à une culture d'accueil, ce pour quoi un remaniement, un travail notoire, est nécessaire. Car au fond, pourquoi avoir troqué un Anglais contre un Portugais ? D'un point de vue dramatique, l'incidence eût été infime. Or, l'accent de ce personnage est plus proche de la langue espagnole que ne l'est l'accent anglais d'une part et il restreint l'aire géographique (et donc culturelle) dans laquelle est placé le spectateur. L'effet comique est optimal. Convoquons ici María del Pilar Espin y Templado qui consacre une catégorie de livrets sous le titre desquels on peut lire "tomado en parte" (pris en partie) que l'on peut rapprocher des "transformations partielles" inhérentes à la traduction selon Steiner que nous avons cité. Comment justifier ces écarts ? Antoine Berman rappelle les deux démarches inhérentes à la traduction théorisées par Herder⁷⁸ :

Rappelons ce vers de Matthias Claudius : *Übersetzen ist untersetzen*. Herder, lui, distingue deux types de traduction selon que l'on souligne dans *Übersetzung* l'*über*... et la *setzung*, l' "au-delà" et la "position" : on a depuis longtemps distingué deux modes de traduction. L'une essaie de nous rapporter l'original mot par mot, et même, virgule, quand c'est possible, avec les sons des expressions de l'original. On lui a donné le nom de *traduction* (*Übersetzung*), mettant l'accent sur *über*. L'autre genre *traduit* (*übersetzt*), c'est-à-dire présente l'auteur comme s'il aurait écrit pour nous si notre langue avait été la sienne.

Les auteurs espagnols répondent sans conteste au deuxième type, il écrivent "comme si" l'original eût été espagnol, quels que soient les écarts, les adaptations circonstanciées, et les infidélités à la littéralité nécessaires.

Cette récupération partielle, ce choix par fragments s'applique aussi dans la relation texte-musique. La citation qui suit donne à voir un genre en construction selon des termes proches :

Note. Fonction extraordinaire le samedi 22 février 1840, à sept heures du soir, au bénéfice du premier ténor de la compagnie lyrique M. Pedro U. : sera joué le nouvel opéra-comique, en trois actes, intitulé *Il Domino nero*, musique du célèbre musicien Auber, si avantageusement connu du public de notre capitale pour son joli opéra *La Muta di Portici*. On ne peut croire que le compositeur a adopté pour cette partition un sujet grandiose qui lui garantît de nouveaux succès au théâtre du grand opéra de Paris. *Il Domino nero* n'est qu'un drame léger et populaire connu en France sous le nom d' "opéra-comique", et s'il est bien typique de cette nation, il n'en est pas moins analogue à la zarzuela espagnole. Le fait que le sujet du livret soit espagnol, qu'Auber ait tenté d'imiter le caractère de la musique espagnole dans les chants de sa composition, et que l'argument du drame soit si connu des espagnols, étant donné que ce n'est ni plus ni moins que la *Segunda dama duende*, représenté et largement applaudi au

⁷⁸ Antoine BERMAN, *L'Âge de la traduction. "La tâche du traducteur" de Walter Benjamin. Un commentaire*, texte établi par Isabelle Berman avec la collaboration de Valentina Sommella, Presses Universitaires de Vincennes, Intempestives, 2008, p. 77, note 16 : "Dans Rolf Höpfer, *Die Theorie der Literarischen Übersetzung*, W. Fink Verlag, München, 1967, p. 49."

Théâtre du Prince à Pâques et durant le Carnaval de 1838 à 1839, ont décidé la direction de la Cruz à le présenter sur scène. Pour combler les trous que les dialogues parlés occupent dans la représentation de l'opéra-comique français, la partition a été augmentée de plusieurs pièces écrites exprès (et le livret a été traduit en italien) en s'efforçant d'imiter le caractère que l'auteur a donné à sa composition. Si l'effort et les frais faits pour offrir un spectacle qui peut être considéré comme nouveau à Madrid obtiennent que celui-ci mérite l'approbation publique, les désirs de la direction et ceux du bénéficiaire seront amplement satisfaits. [...] ⁷⁹

Auber est bien connu mais le sujet est dévalué, la traduction en italien montre qu'une transition est nécessaire entre l'œuvre française et la scène espagnole. Il ne s'agit pas encore de la période de consolidation, d'élaboration que constituent les années 1849 à 1856 et celles qui suivront. Une remarque peut paraître paradoxale : on souligne certes l'analogie existant entre opéra-comique et zarzuela – que l'on devine fondé sur l'alternance parlé/chanté – mais il subsiste trop de passages parlés selon l'auteur. Il faut comprendre que tous les passages parlés n'ont pas été modifiés, mais un certain nombre seulement, pour répondre à un équilibre attendu. Le public madrilène est encore sous l'influence presque exclusive de l'opéra italien, auquel, de fait, on emprunte la langue.

Plus tard, la *Gaceta* du 17 mai 1856 évoque à propos de *La Hija de la providencia* des "réminiscences", autre facette de cette opération complexe de transfert :

La zarzuela jouée pour la première fois hier soir au Teatro del Circo, intitulée *La Hija de la providencia*, a été très bien accueillie. La musique est belle et fait son effet, même lorsque l'on note quelques réminiscences. ⁸⁰

⁷⁹ *Diario de Madrid*, Viernes 21 de febrero de 1840, p. 4, "Diversiones públicas. Teatro de la Cruz" : "Nota. Función extraordinaria para el sábado 22 de febrero de 1840, a las siete de la noche, a beneficio del primer tenor de la compañía lírica don Pedro U. se pondrá en escena la ópera cómica nueva, en tres actos, titulada *Il Domino nero*, música del famoso maestro Auber, tan ventajosamente conocido del público de esta capital por su hermosa ópera *La Muta di Portici*. No se crea que el compositor ha adoptado para esta partición un asunto grandioso que le proporcionase nuevos triunfos en el teatro de la grande ópera de París. *Il Domino nero* es solo el drama ligero y popular conocido en Francia bajo la denominación de ópera cómica, y que si bien peculiar de aquella nación, tiene bastante analogía con la zarzuela española. Las circunstancias de ser español el asunto del libreto, de haber procurado Mr Auber imitar el carácter de la música española en los cantos de su composición, y de ser tan conocido de los españoles el argumento del drama, pues no es otro que la *Segunda dama duende*, representado con mucho aplauso en el teatro del Príncipe durante la Pascua y el carnaval de 1838 a 1839, han decidido a la empresa de la Cruz a presentarlo en escena. Para llenar los huecos que en la representación de la ópera cómica francesa ocupan los diálogos hablados, se ha aumentado la partición con algunas piezas escritas espresamente (y se ha traducido el libreto al italiano) procurando imitar el carácter que el autor dió a su composición. Si el esfuerzo y los gastos hechos para ofrecer un espectáculo que puede llamarse nuevo en Madrid, consiguen que merezca la aprobación pública, quedaran ampliamente satisfechos los deseos de la empresa y los del beneficiado. [...]"

⁸⁰ *Gaceta de Madrid* n°1230, 17/05/1856, "La zarzuela que se estrenó anoche en el teatro del Circo, titulada *La Hija de la providencia*, fué muy bien recibida. La música es bella y de efecto, aun cuando se notan algunas reminiscencias."

La question des ressemblances s'applique bien sûr aussi à la partition. Le mot "réminiscence" renvoie à une conviction impossible à vérifier. Ce n'est donc pas une imitation mais une adhésion à un langage élargi à plusieurs scènes. Pour le public et l'auteur, le second faisant aussi partie du premier, le souvenir d'une représentation, d'une lecture, peut ressurgir consciemment ou non et alimenter une production. Nous sommes là au cœur du phénomène d'influence d'autant plus que quelques années après 1856, on voit se multiplier les exemples inverses : *La Grande voie*, *Le Chien du jardinier*...

Ces exemples tendent à montrer qu'une lecture unilatérale, un livret français pour un livret espagnol, est insuffisante pour saisir le phénomène et surtout donne l'impression que le répertoire espagnol ne serait qu'une réplique du répertoire français ce qui n'est juste que dans une moindre mesure, vu que le répertoire français est déjà une réplique de lui-même et que les répertoires aussi bien français qu'espagnols sont redevables aux comédies classiques françaises et espagnoles, parfois même de façon croisée, nous l'avons vu avec Calderon et Scribe.

À défaut d'offrir une vision exhaustive, panoramique, objet d'une thèse à part entière, nous proposons le passage entre deux livrets apparentés, que l'on peut aussi désigner par "degrés de parenté". Le terme "parenté" est essentiel, la théorie de la traduction le confirme. Il est employé par Walter Benjamin dans son texte *La tâche du traducteur*⁸¹ publié en allemand en 1972. Texte de référence, il est commenté par Antoine Berman⁸² :

Les langues sont parentes en ce qu'elles veulent toutes dire la pure langue comme leur essence la plus fondamentale. La traduction "atteste" cette parenté. La révèle.⁸³

La parenté des langues est donc mise en lumière par la traduction, mais selon deux modes qui induisent une élasticité :

En premier lieu, la traduction n'est point recherche d'équivalences, mais mouvement vers la parenté des langues. Elle *produit* cette parenté sans la supposer. En ce sens, elle est le plus grand bouleversement qu'une langue puisse connaître dans la sphère de l'écrit.

En second lieu, l'œuvre est liée à sa langue sur un double mode, contradictoire : celui de l'enracinement et celui du dépassement, de l'écart.⁸⁴

⁸¹ "La tâche du traducteur", trad. par Maurice de Gandillac, revue par Rainer Roschlitz, Walter BENJAMIN, *Oeuvres I*, Gallimard, Folio Essais, 2000 pour l'édition en langue française.

⁸² Antoine BERMAN, *L'Âge de la traduction. "La tâche du traducteur" de Walter Benjamin. Un commentaire*, texte établi par Isabelle Berman avec la collaboration de Valentina Sommella, Presses universitaires de Vincennes, Intempestives, 2008.

⁸³ Id. p. 120.

⁸⁴ Id. p. 52-53.

La parenté entre les langues, et, par glissement, entre les œuvres, implique un territoire qui se dessine, se déploie autour d'une cellule source (ici, le livret français). La mesure de ce rayon, du cercle, des cercles concentriques qui découlent de ce point de départ constitue la marge de manœuvre des traducteurs. Pour notre répertoire, cette marge s'organise selon différents degrés qui sont autant de cas de figure.

c) Degrés

Le premier cas de figure, le plus évident, concerne les livrets ayant conservé au maximum les ingrédients présents dans le livret source. Puisque nous leur consacrons plusieurs pages dans les parties suivantes, nous passons rapidement sur les cas pourtant emblématiques du *Val d'Andorre*, des *Diamants de la couronne*, du *Domino noir*, ou encore de *Mina*⁸⁵. Il s'agit de livrets dont l'inspiration est revendiquée par les auteurs (sauf pour *Le Domino noir*) mais qui n'en demeurent pas moins des œuvres nouvelles et espagnoles. Cette proximité, cette fidélité, peut se rattacher au nombre d'actes, mais aussi à la correspondance des scènes, à la reprise des personnages, et à la littéralité de la traduction de certains passages. Or cette littéralité ne peut être qu'éphémère : on constate qu'une scène parlée trop longue est coupée, que les passages chantés font l'objet d'un texte nouveau même dans le cas où ils adhèrent au sens du livret initial. Que ce soit d'un point de vue littéraire ou musical – nous anticipons l'une des conclusions des parties suivantes – on constate la recherche d'une forme d'efficacité. Les auteurs espagnols ont tendance à supprimer ce qui apparaît comme une digression, un ornement.

Il est intéressant de remarquer – et cela toujours dans cette idée de circularité – que les livrets espagnols sont plus proches de la comédie aristotélicienne que ne l'étaient les comedias du Siècle d'Or, et que les livrets français – retournement de situation – par ce goût de la surenchère comique, de la complaisance dans la futilité de certaines scènes au nom de la variété du comique (nous pensons notamment à la scène du chocolat des *Diamants*) rapprochent l'esthétique de la comédie romantique de celle de la scène baroque. Si l'on exclut la donnée temporelle, ce rapprochement est pertinent. Catherine Marchal-Weyl est l'auteur d'une thèse publiée en 2007 au titre éloquent : *Le tailleur et le fripier. Transformations des personnages de la comedia sur la scène française (1630-1660)*. Les liens dépassent largement

⁸⁵ Nous avons consacré un article à l'exemple du *Concert à la cour* et *El estreno de una artista* : Isabelle PORTO SAN MARTIN, "Aux frontières de la zarzuela (1849-1856) : perspectives pour l'étude d'un genre et de ses liens avec l'opéra-comique au milieu du XIXe siècle", *Revue de musicologie*, Paris, Société française de musicologie, 2009, vol. 95 n°2, pp. 335-358.

ceux qui sous-tendent notre répertoire. Fruit de ce dialogue entre les siècles et les espaces culturels, la refonte, ou réactualisation, des comedias est à l'affiche au XIX^e siècle en Espagne. Le *Diario oficial* du 16 septembre 1849 annonce *La Esclava de su galán* de Lope de Vega "en tres actos refundida por Hartzenbusch"⁸⁶. Hartzenbusch dépouille la comedia de sa première spécificité, les trois *jornadas*, qu'il remplace par des actes, permettant ainsi à la pièce d'adopter l'unité de temps selon Aristote !

Larra aussi commentait ce phénomène de refonte :

Une refonte de *La venganza sin castigo*, comédie ancienne de Moreto, est passée inaperçue. Qu'est-ce qu'une refonte ? me demanderont peut-être nos aimables lectrices. Absolument rien : mettre trois journées en cinq actes, supprimer certain passage remarquable de l'auteur et lui substituer un trait d'esprit très vert, très moderne et, si possible, de très mauvais goût. Ceci réalisé, voilà une comédie refondue.⁸⁷

Les journaux indiquent de nombreuses œuvres de Tirso, Moreto, ou Lope. De plus, parmi les écrits nombreux et documentés de Barbieri, plusieurs articles sont consacrés à cette période et plus particulièrement à Lope de Vega⁸⁸.

Le deuxième cas de figure concerne les pièces qui entretiennent la même proximité littéraire avec les précédentes mais avec une volonté marquée de déguiser ou de rhabiller à l'espagnole les textes français. Il en va ainsi du *Maître de chapelle*, des *Deux Gaspard*, de *L'Apparition*. Les exemples d'*Angélique et Médor* devenus *Pedro y Catalina* quand *Pierre et Catherine* a donné *Catalina*, qui révèlent le piège des titres, appartiennent aussi à cette catégorie, comme *L'Aveugle et son bâton* et *Palo de ciego*, *La Bataille de Dénain* et *La Batalla de Bailén*. Parfois, deux livrets sont en lice comme *Le Tambour et la vivandière* et *Mon ami Pierre* pour *El Campamento*, *Le Domino rose* et *Gustave III* pour *El Dominó azul*, *Giralda* et *Les Porcherons* pour *Amor y Misterio*. Et un livret peut occasionner deux traductions⁸⁹ : *Le Chalet*, avec *La Batelera* et *La Flor de Zurguén*. Ce premier cas est majoritaire. Il s'agit de la même histoire, les personnages se ressemblent, parfois cependant

⁸⁶ *Diario oficial*, 16/09/1849, p. 4, "Teatro Espanol".

⁸⁷ *Obras de Mariano José de Larra (Figaro)*, edición y estudio preliminar de Carlos Seco Serrano, Madrid, Atlas, 1960, t.2, p. 12, Teatros. Revista semanal "Una refundición de *La venganza sin castigo*, comedia antigua de Moreto, es la que ha pasado casi ignorada ante la gente. ¿Qué es una refundición?, me preguntarán tal vez nuestras amables lectoras. Nada absolutamente: poner tres jornadas en cinco actos, suprimir algún trozo de mérito del autor y sustituirle alguna gracia muy verde, muy moderna y, si puede ser, de muy mal gusto. Hecho esto, ya está refundida una comedia."

⁸⁸ Emilio CASARES RODICIO, *Francisco Asenjo Barbieri 2...*, "Lope de Vega, músico y algunos músicos de su tiempo", pp. 223-250.

⁸⁹ Une troisième en 1858 avec *La Cabaña* de Ignacio Ovejero.

un homme devient une femme (*Le Fils d'une grande dame*) mais des différences viennent s'immiscer. Ainsi, dans *Amor y misterio*, Maria est secourue par un cavalier masqué qui l'accompagne tous les jours, alors que dans *Giralda* et dans *Les Porcherons*, le personnage éponyme aime en secret le cavalier qui la suit et qui paie son fiancé pour prendre sa place le jour de son mariage. Indice supplémentaire le duo "Dieu d'amour et de mystère" dont les premiers mots ont donné le titre du livret espagnol *Amor y misterio*⁹⁰. Le travail du librettiste à la fois auteur et traducteur est d'inventer, combler les manques au regard des attentes du public espagnol. Car *Giralda* forme un exemple intéressant : l'opéra-comique a été joué à l'initiative de Barbieri et le public a réservé un accueil des plus froids à l'œuvre française. Cotarelo écrit que *Giralda* ne correspondait pas assez aux "costumbres españolas"⁹¹. Outre la musique trop "française", le livret français est en général trop "sérieux", c'est ce qu'écrit la presse à propos d'*Haydée*⁹².

De même, en 1858, on donne en espagnol *Le Domino noir* devenu *El Dominó negro*, avec la musique d'Auber, et Barbieri raconte :

La musique d'Auber, bien que très bonne, a peu plu, notamment à cause du fait que le ténor Marin a mal chanté ; il a été sifflé. (...) Le chœur des religieuses du troisième acte a beaucoup plu et tous les soirs le public le faisait répéter trois, quatre et jusqu'à cinq fois, cependant l'œuvre dans son ensemble n'a pas plu et a obtenu peu de résultats.⁹³

On attribue de la même façon l'échec de certaines soirées du Théâtre Français qui programmat des opéras-comiques tels que *La Dame blanche* dénigrés par le public. Cette concurrence avec les théâtres lyriques, plus particulièrement du Circo et Real, était défavorable, signe évident que le goût en matière d'opéra était ailleurs, certainement dans l'opéra italien et dans la zarzuela.

Nous renvoyons également à l'annexe 7 qui met en regard les termes les plus couramment utilisés par Barbieri et Adam pour commenter la musique.

La Batalla de Bailén et *La Bataille de Dénain* étaient motivées par un même projet : témoigner du patriotisme espagnol pour l'une, français pour l'autre, en situation de guerre.

⁹⁰ Un autre exemple illustre le fait de transformer en titre espagnol une phrase d'une pièce française : dans *Le Piano de Berthe*, on enjoint la servante d'éclairer monsieur. L'adaptation espagnole porte le titre *Alumbra a este caballero* (Éclaire ce monsieur)

⁹¹ Emilio COTARELO, *Historia...* p. 635.

⁹² *La Gaceta Musical de Madrid*, 4 de Febrero de 1855, n°1, p. 5, "El libro en sí, es demadiado serio para el Circo(...)"

⁹³ Emilio CASARES RODICIO, *Francisco Asenjo Barbieri*, 2. *Escritos*, p. 208 "La música de Auber aunque muy buena, gustó poco, efecto de lo mal cantada por el tenor Marin que fué silbado. (...) El coro de las monjas del acto tercero gusto muchísimo y todas las noches lo hacía repetir el publico, tres, cuatro y hasta cinco veces, sin embargo la obra en conjunto no gustó y dió pocos resultados."

L'article au lendemain de la création de la zarzuela décrivait l'objet des auteurs : "peindre l'enthousiasme et la détermination du peuple espagnol en cette époque de lutte glorieuse"⁹⁴. "Bailén" renvoie à la victoire des Espagnols sur les Français en 1808 alors que "Dénain", dans le nord, renvoie au siège de Douai et à la victoire des français sur les Austro-hollandais. On retrouvera son héros dans un opéra-comique ultérieur : *Les Dragons de Villars*⁹⁵. Le choix d'une bataille récente et opposant la France et l'Espagne témoigne d'une réelle prise d'armes théâtrale, symbolique de la part des auteurs. Les auteurs français, concernés par les récentes luttes napoléoniennes ou révolutionnaires ont eux recours à un événement éloigné pour exalter ce sentiment de patriotisme. L'enjeu est différent, l'ennemi n'est pas nommé. Il est intéressant de constater que l'une des premières zarzuelas "nouvelle génération" mette en scène une bataille gagnée, clin d'œil, symbole d'une autre guerre, scénique celle-ci ? Le résultat de cette œuvre n'a pas été probant, contrairement à *El Campamento* qui exploite aussi le filon patriotique dans la mesure où un officier français se déguise pour délivrer une prisonnière de l'armée espagnole, pendant la guerre d'indépendance. Une jeune vivandière espagnole tombe amoureuse de lui et l'aide dans son projet. Dans *Le Tambour et la vivandière* et *Mon ami Pierre*, ou encore dans les autres livrets décrits plus haut formant une même chaîne jusqu'au *Valle de Andorra*, la dimension patriotique est clairement affirmée.

Le cas de *Jugar con fuego*⁹⁶ est plus connu. On peut affirmer que la polémique enfle à partir de cette zarzuela. Elle explose en 1853 lorsque Ventura écrit un livret très proche, *El Marqués de Caravaca*, toujours pour Barbieri. Face aux accusations de plagiat dont il fait l'objet, il opte d'abord pour la réfutation avant de se récuser, les critiques de l'époque ayant débusqué le texte français dont Ventura s'était servi. Cotarelo écrit à propos de *Jugar con fuego*:

Tel est l'argument de la zarzuela, pris du fond d'un sujet d'une obscure comédie française, mais amélioré de telle sorte et, surtout, hispanisé, que l'on peut aisément dire qu'il est entièrement original, comme tous le crurent au début.⁹⁷

⁹⁴ *El Clamor publico*, 15/08/49.

⁹⁵ *Les Dragons de Villars*, opéra-comique en trois actes par MM. Lockroy et Cormon, musique de M. Aimé Maillart, représenté pour la première fois à Paris sur le Théâtre-Lyrique le 19 Septembre 1856, Paris, Michel Lévy, 1856.

⁹⁶ *Jugar con fuego* malgré son succès et son importance dans l'histoire de la zarzuela, n'a pas fait l'objet d'une analyse particulière dans la mesure où la comparaison aurait eu à se faire à partir d'un vaudeville.

⁹⁷ Tal es el argumento de la zarzuela, tomado del fondo del asunto de una oscura comedia francesa, pero de tal modo mejorado y, sobre todo, españolizado, que bien puede decirse que es enteramente original, como creyeron todos al principio.

Il en va de même pour *Colegialas y soldados* et *Les Visitandines* dont nous avons mis en lumière l'extrême proximité. L'histoire, les personnages, les situations sont les mêmes, la zarzuela choisit d'actualiser le goût de l'intrigue par les moyens suivants :

- la dimension militaire
- le ton semi-sérieux

Le cas de *Marina* (1855), considérée comme l'une des grandes zarzuelas du répertoire, au point d'avoir fait l'objet d'une restructuration en opéra en 1866, est particulièrement intéressant. Contre toute attente, tant la revendication de l'originalité était forte, le livret s'appuie lui aussi sur une source française. Dans la zarzuela, Marina, orpheline, et Jorge s'aiment sans se le dire, Pascual se déclare à Marina, Jorge s'efface temporairement suite à un malentendu. Même situation pour Nancy, Edouard et Dick dans *La Veillée*, opéra-comique de Duport et Saint-Hilaire, musique de Paris, datant de 1831⁹⁸. Le capitaine espagnol, Alberto, figure paternelle, remplace Mistress Dennison, figure maternelle (cette transformation n'a aucune incidence sur les rapports de force). Une lettre est remise à Marina par l'intermédiaire d'Alberto, elle est de la main de son père qui s'adressait à sa mère. La lettre est confondue avec une déclaration d'amour à l'adresse de Marina. C'est une cassette pour Nancy. Dick-Tinto devient Pascual, Edouard devient Jorge. Tom, proche d'Edouard, marin passionné qui n'est heureux qu'en mer, devient Roque. Camprodón ajoute le personnage de Teresa, dont le seul rôle est d'inviter Marina à la confidence. Un village du Pays de Galles devient Lloret de Mar. Au delà de cette "constellation", certaines répliques sont assez proches pour confirmer le lien existant entre les deux livrets. Nous n'en citons que deux malgré une réalité numérique bien plus importante :

| <i>La Veillée</i> (1831) | <i>Marina</i> (1855) | traduction de <i>Marina</i> |
|---|--|---|
| I,1 Mistress Dennison Va, ma chère Nancy, le ciel te récompensera de ce que tu vas faire pour moi ; car je sais ce qui se passe dans ton âme. Oui, oui, quoiqu'on n'ait plus ses yeux de quinze ans, on peut encore lire dans le coeur d'une jeune fille, parce qu'on se rappelle le temps où soi même... | I,3 Teresa Cuando tu quedaste huerfana, los ricos padres de Jorge, que gocen de gloria eterna, como a hija de marino, | Quand tu devins orpheline, les riches parents de Jorge, qu'ils jouissent de la gloire éternelle, comme une fille de marin ont secouru ton innocence |

⁹⁸ *La Veillée*, opéra-comique en un acte de MM. Paul Duport et Villan de Saint-Hilaire, musique de M. Paris, représenté pour la première fois sur le théâtre de l'Opéra-Comique le 14 Février 1831, Paris, Barba, 1831.

| | | |
|--|--|---|
| <p>Oh ! je vois bien qu'en épousant Dick-Tinto, tu n'as songé qu'à me dégager de ce que je lui devais, et à m'assurer ses soins pour mes vieux jours.</p> <p>Nancy Moi, bonne mère, pas du tout.</p> <p>MD Pourquoi le nier ?.. Ne m'ôte pas le plaisir d'être reconnaissante</p> <p>Nancy Reconnaissante !.. Ah, n'est-ce pas moi qui ne le serai jamais assez envers vous ? Moi, votre parente éloignée, pauvre orpheline, sans fortune, sans appui, abandonnée à l'âge de cinq ans, ne m'avez-vous pas recueillie, élevée chez vous avec autant de soins, d'amitié que votre petit-fils lui même, ce pauvre monsieur Edouard ?</p> | <p>ampararon tu inocencia, educandote en su casa, segun uso de esta tierra : y asi, con quererle, no haces mas que pagar justas deudas.</p> | <p>en t'éduquant dans leur maison, selon la tradition de notre région : et ainsi, en l'aimant, tu ne fais que payer de justes dettes.</p> |
| <p>Duo MD Chante moi quelque romance Nancy Avec plaisir, vraiment ; Attendez seulement Que je cherche un moment. Tra, la, la, la. "Ah! si jamais, ma tendre amie, Le destin doit nous séparer, Soyons fidèles pour la vie."</p> | <p>Música Marina Pensar en él, esa es mi vida, mi solo bien pensar en él ; amarle fiel, si soy querida, y aun sin su amor amarle fiel.</p> | <p>Penser à lui, voilà ma vie, mon seul bien, penser à lui ; l'aimer fidèle, si je suis chérie, et même sans son amour l'aimer fidèle</p> |

Si l'on pense que Marina reçoit une lettre d'amour qui la compromet, tout le monde pense que c'est Dick qui offre un présent à Nancy. Camprodón a croisé la question du père de Marina avec celle de la séduction, alors que Nancy ne fait que recevoir le testament d'Edouard, qu'elle cache à Mistress Dennisson pour lui éviter de pleurer. Un secret entoure donc la lettre et la cassette, mais la seconde ne semble pas compromettre l'honneur de Nancy contrairement à la première. Le livret français est plus comique. Même si Edouard est sombre, Dick est un pleutre qui se ridiculise à tout moment alors que son homologue, Pascual, se défend, accuse, car il a un certain pouvoir, autre que celui, financier, qu'il partage avec Dick.

Le dénouement est accompagné d'un procédé sonore qui confirme le choix de rester à terre : le bateau "La Jimena" lève l'ancre (didascalie) dans la zarzuela, Edouard joue du cor depuis sa chambre, signal de reconnaissance pour sa mère et Nancy.

Camprodón a imprimé à sa pièce un sentiment absent du livret français. Marina est accablée d'un soupçon, d'une faute morale dont est exempte Nancy, dont les choix, la vie semblent dictés et approuvés sans aucune réflexion. On touche là à la question du style individuel. Camprodón avait déjà exploré ce sentiment dans son premier succès scénique en 1851 : *Flor de un día*⁹⁹. Un homme et une femme s'aiment, l'homme, afin d'honorer son devoir filial, doit partir pour un temps indéterminé, la femme, pour ne pas sombrer dans la solitude, la pauvreté, et pour satisfaire les derniers membres de sa famille, épouse un autre homme. Le premier revient, subit la trahison, accuse la femme de manquer à sa parole (l'amour est la "fleur d'un jour"). Dans les deux cas, la femme est présentée comme incapable de faire perdurer l'honneur et les sentiments quand elle même souffre de cette situation, car bien sûr, ses sentiments n'ont pas changé. Camprodón a certainement été séduit par l'intrigue de *La Veillée* parce qu'elle permettait de rejouer un drame sentimental, une fable, un mythe qui lui était cher.

Cet exemple montre que c'est donc aussi en termes de morale que l'on peut interpréter ce travail d'adaptation. Plusieurs vaudevilles, dont *Sous clef*, donnés au Théâtre Français de Madrid ont été censurés, il s'agit de cas visibles. Mais souvent, le traducteur se charge d'une censure beaucoup moins visible. Ce n'est pas la seule œuvre française proposant ce schéma. Dans *Mon ami Pierre*¹⁰⁰, Pierre surgit du passé de Cécile et demande des comptes à son futur époux Valbert. Et comme dans *Flor de un día*, un duel est déclaré, des dispositions financières sont prises pour écarter Cécile du besoin. L'emploi d'un même sujet ne doit pas être confondu avec le parallélisme de l'intrigue et la proximité des textes, pour utiliser une périphrase moins compromettante que le terme "traduction". Ce dernier est ici avéré, nous considérons que *Marina* est une traduction de *La Veillée*. Une traduction augmentée, aménagée, personnalisée, mais la ressemblance, tel un air de famille, à tous les niveaux, confirme ce terme.

⁹⁹ *Flor de un día*, drama original en un prólogo y tres actos de D. Francisco Camprodón, Madrid, José Rodríguez, 1860, 7^a edición.

¹⁰⁰ *Mon ami Pierre*, comédie en un acte mêlée de couplets par MM. Dartois, Adolphe et Alfred, représentée sur le théâtre des Nouveautés le 8 septembre 1827, Paris, Barba, 1827.

Dans sa correspondance avec Barbieri, Camprodón fait référence à des échanges de texte avec un certain Boisselot¹⁰¹ :

Mon cher Barbieri ; je suis en train de finir un livret en trois actes, (???) pour vous malgré le fait qu'il me soit efficacement sollicité par Boisselot de France et deux compositeurs de Barcelone. C'est un véritable opéra-comique. Si suivant les mêmes points et conditions selon lesquels vous avez écrit *Jugar con fuego* vous vouliez (???) vous en charger, après l'avoir lu, ne prenez aucun engagement avec quiconque car dans dix ou douze jours il sera prêt ; Attendez votre réponse pour le voir personnellement votre plus affectueux serviteur
Fco Camprodón.¹⁰²

Il s'agit très certainement de Xavier Boisselot (1811-1893), compositeur et facteur qui dut, à partir de 1850, prendre en charge l'entreprise familiale de Marseille et sa succursale à Barcelone, où vivait et officiait Camprodón !

Le troisième cas de figure concerne les pièces ayant conservé un schéma, une constellation pour reprendre le terme de Souriau, et résultent de croisements, d'additions. Nous avons évoqué plus haut le cas des emprunts partiels, il en est un significatif, celui de *Gloria y Peluca* de Barbieri¹⁰³. Le livret met en scène un barbier fêru d'opéra qui rêve de faire jouer l'ouvrage qu'il est en train de composer au grand dam de sa fiancée qui n'y voit que la perte de son ménage. Dans un des numéros ayant suscité le succès de l'œuvre, le protagoniste chante une scène de son opéra en imitant la voix de trois personnages différents. Suite à un ultimatum, sa main ou la musique, la fiancée finit par brûler les partitions... S'il existe un vaudeville peu connu intitulé *Gloire et Perruque*, le personnage de ce texte n'est que chanteur... mais il est bien capable d'imiter trois voix différentes, comme dans le livret espagnol. Il faut croiser cette source avec le livret du *Maître de Chapelle* de Paer pour obtenir la formule complète, car le personnage est compositeur et la servante brûle la partition. La liste des points communs est bien plus développée, mais nous citons cette œuvre car elle représente un cas de fusion très clair et beaucoup plus concret que les ressemblances qui pouvaient interpeller un public même connaisseur. La confrontation des textes est sans

¹⁰¹ Emilio Casares a transcrit "Boiselet", nous avons cru lire Boisselot.

¹⁰² *Cartas de Camprodón. Apuntes bibliograficos* 14024 n°87, Barcelona 17 setiembre de 1852: "Mi querido Barbieri ; estoy acabando un libreto en tres actos, de amigo, que vremoo??? para V. a pesar de solicitarmelo eficazmente Boisselot de Francia y dos maestros de esta. Es una verdadera opera comica. Si bajo los mismos puntos y condiciones que ha escrito V. el jugar con fuego quiere??? V. encargarse de él, viendolo antes; no contrae ??? ya V. compromiso con nadie pues dentro diez o doce dias estara listo; Espero su contestacion para/pase V. verlo personalmente su affmo SSDMSM
Fco Camprodón"

¹⁰³ Nous nous appuyons sur l'édition à paraître de cette zarzuela (livret et partition) réalisée par Enrique Mejias García pour l'ICCMU.

équivoque. Maria, couturière et Marcelo, perruquier, s'aiment mais sont en désaccord quant aux ambitions de ce dernier : il veut être compositeur. Dans un numéro qui a fait le succès de l'œuvre, le terceto de la scène 6, Marcelo interprète trois rôles différents – avec trois voix différentes – face à des personnages imaginaires représentés par des perruques. Maria, désespérée face à la "fureur" de Marcelo demande conseil aux ouvrières et finit par brûler la partition de l'opéra écrit par Marcelo. Elle lui apporte ensuite une lettre dans laquelle on lui conseille de faire des perruques. Face à un tel désaveu, Marcelo se retourne vers Maria afin de se réconcilier avec elle. Elle lui ouvre sa porte. La pièce finit comme elle a commencé, des membres de l'Opéra viennent se faire coiffer. Nous avons retrouvé le vaudeville qui a servi de base de travail à Villa del Valle, il s'agit de *Gloire et Perruque*¹⁰⁴. Euphrosie, couturière elle aussi, a fermé sa porte au perruquier Bigaro à cause de son obsession à vouloir être chanteur à l'Opéra. Celui-ci raconte à la page 2 l'origine de leur "brouille monstre", Marcelo finit ce récit sur l'exclamation équivalente "Qué alborozo !". Il s'adonne à son art dès la page suivante sur un "Air du Barbier de Séville". Face à ses perruques, il alterne le chant et le déroulement de l'action "chantant en voix d'homme et en voix de femme" comme Marcelo qui chante à la fois les rôles de Bey, Zaïde et Rufo et commente les enchaînements en parlant à la scène 6. Le vaudeville ne contient pas le long échange parlé et chanté entre Marcelo et Maria à propos de leur position vis-à-vis de la musique savante et de la musique populaire, ni de chœur. Le personnage féminin apporte dans les deux pièces une lettre dans laquelle on enjoint le personnage masculin de renoncer, faute de qualités suffisantes, à la musique et de faire des perruques. Euphrasie ne brûle pas les partitions de Bigaro mais lui donne un pistolet (non chargé) puisqu'il veut désormais se suicider, puis finit par lui donner la clé de sa porte, face au renoncement à la musique de son amant. La scène où les musiciens sont désespérés est intéressante en termes de traduction. Marcelo boit juste avant de chanter son terceto, ce n'est pas le cas de Bigaro mais tous deux prononcent la même phrase :

Scène 8 Marcelo : He bebido hasta las heces el caliz del amargo hiel.

p. 7 Bigaro : Je boirais le calice d'amertume jusqu'à la lie.

Cette traduction littérale (comme l'injonction à propos des perruques) est troublante dans la mesure où cette phrase, contrairement à celle concernant les perruques, n'est pas essentielle. Elle est cependant un indice incontestable de la relation de traduction, c'est-à-dire

¹⁰⁴ *Gloire et perruque*, *Gloire et perruque*, vaudeville en un acte, par MM. Laurent et Labie, représenté pour la première fois à Paris sur le Théâtre de la Porte-Saint-Martin le 17 juillet 1843, Paris, Marchant, 1843.

de mise en présence physique des deux textes par l'auteur espagnol, qui régit les deux pièces¹⁰⁵.

Le sort n'a pas réservé le même accueil aux deux pièces : *Gloria y Peluca* continue d'être considéré comme un joyau du répertoire (la zarzuela a fait l'objet d'une édition soignée et a été rejouée à Madrid en 2011). La critique de l'époque a salué l'originalité et le renouveau de la zarzuela comme genre lyrique national dont l'œuvre était porteuse. Ce n'est pas le cas de la version française :

Pendant que le Théâtre des Antiquités de l'Allée Verte innove un peu et donne à ses *romains* - et devant les banquettes et quelques marchands de tabac, des pièces nouvelles dans le genre de *Gloire et Perruque*, une des plus sottes et des plus insipides créations du répertoire contemporain, la foule afflue chaque soir, soit au théâtre du Parc, soit à celui de la Monnaie¹⁰⁶.

Même si la relation entre ces deux pièces est avérée, il nous faut cependant ajouter une source qui a peut-être eu son importance lors de la composition de *Gloria y Peluca*. Si le vaudeville n'a pas survécu très longtemps, il est un opéra-comique, plus ancien, qui lui est resté à l'affiche. Il s'agit du *Maître de chapelle* de Paer¹⁰⁷. La liste des personnages annonce une "constellation" différente : il n'est plus question de dualité. Les "forces" en présence sont diffusées en plusieurs rôles. Dès la première scène, le monologue de Gertrude évoque des préoccupations similaires à celles des pièces précédentes :

BON dieu! le rude métier que celui d'être cuisinière, et surtout cuisinière d'un maître de chapelle! M. Barnabé s'avise de donner à souper à deux de ses confrères, à la jeune Coélinie, sa pupille, à son imbécille de neveu, l'ennuyeux Benelto, et l'on ne me donne pas seulement une aide. Ce n'est pas tout encore, ne faut-il pas que je fasse une partie dans ce trio de Cléopâtre, et que je répète mes roulades en faisant tourner la broche. (*Elle chante un trait.*) Ah! c'est trop de fatigue aussi que d'être à la fois l'élève et la gouvernante d'un maître de chapelle gourmand, et tout cela commence à m'ennuyer.

À la scène 3 (p. 8 et 9), Barnabé seul, chante un numéro de son opéra :

"Déjà de mon orchestre on entend les accords ;

¹⁰⁵ La didascalie initiale révélait aussi une proximité des textes :

Gloire et Perruque : "le théâtre représente une pièce mansardée. A gauche la chambre d'Euphrasie, à droite celle de Bigaro. Porte au fond. Une table, deux chaises, un buffet, un réchaud, un panier à charbon, deux têtes à perruque sur des piquets."

Gloria y Peluca : Representa la escena una pobre habitacion. Al fondo, una ventana; a la derecha del actor, puerta de entrada ; a la izquierda, otra de comunicacion con la habitacion de Maria. Sillas, mesas, moldes de pelucas, utiles de peluqueria, papeles de musica y un clavicordio. En el fondo y sobre unas sillas, cajas de carton llenas de pelucas de diferentes clases ; sobre la mesa, una botella."

¹⁰⁶ "Répertoire de la scène française. Revue théâtrale de la semaine", *Le Chevalier de Grignon*, comédie-vaudeville en deux actes par MM. Mélesville et Bayard, représentée pour la première fois à Paris sur le Théâtre des Variétés le 28 mai 1844, Bruxelles, Lelong, 1844, p. 107, T. T. T., dimanche 14 juillet 1844.

¹⁰⁷ *Le Maître de chapelle ou Le Souper imprévu*, comédie en un acte et en prose de Mr. Alexandre Duval, arrangée pour l'Opéra-Comique par Mme Sophie Gay, musique de Mr. Paer, représentée pour la première fois à Paris sur le Théâtre Royal de l'Opéra-Comique le 29 mars 1821, Paris, Barba, 1821.

Par un noble tutti l'ouverture commence.
Là gémit le basson, là résonnent les cors ;
Tout d'une reine en pleurs annonce la présence,
Pour imiter ton charme séducteur,
Inspire-moi, divine Cléopâtre ;
De tes accens prête-moi la douceur,
Et j'obtiendrai les palmes du théâtre. (...)

Le ton tragique et le sujet historique sont proches de ceux contenus dans l'ouvrage de Marcelo. La Cavatine de la scène 1, qui ne trouve pas d'écho dans le vaudeville, s'apparente à ce numéro de Barnabé. L'hypotypose est construite de la même manière sur une alternance entre chant et commentaire musical :

Empieza el Rey de Marruecos
recitando en Si bemol :
"Que me traigan los esclavos..."
Un redoble de tambor...
"... y les corten las cabezas..."
Violonchelos y fagot,
el oboe y los clarinetes,
el trombon y los timbales,
el flautin y las violas.
Y ahora va toda la orquesta
reforzando con vigor,
concluyendo todos juntos
por hacer un calderon.
(Hablado)
Sigue después el *andante*.

Pour ce qui est des désaccords, il en existe deux ici : celui de Barnabé et Gertrude et celui de Coélénie et Benetto. Il se trouve que ces deux derniers devaient chanter également une partie de l'opéra. Plusieurs personnages devaient donc chanter, contrairement aux deux versions ultérieures où un seul personnage prenait en charge les autres. Mais L'opéra-comique a ceci en commun avec la zarzuela que, dans les deux cas, Gertrude et Maria chantent très bien selon Barnabé et Marcelo. À la scène 5, p. 14 et 15, Barnabé répète un duo avec sa cuisinière Gertrude. Comme dans *Gloria y Peluca*, l'opéra est en italien. Gertrude est quelque peu réticente à la langue italienne, ce "jargon" ; cet échange trouve sa place dans le débat sur la musique entre Marcelo et Maria. Euphrosie n'entre pas dans ces considérations. En revanche, le choix de Coélénie face à ses prétendants lors du dîner n'est pas conservé. Enfin, à la scène 16, Gertrude conseille à l'un des personnages de brûler la partition de l'opéra pour faire céder Barnabé. La scène finale montre Barnabé derrière la porte criant au crime, suppliant et finissant par céder. La partition brûlée et le renoncement de Barnabé sont deux constantes, la seconde concernant les trois textes.

On ne peut ignorer la parenté qui existe aussi entre ce texte de 1821 et *Gloria y Peluca*, et ce, sans passer par la vaudeville. On peut conclure à une double inspiration, l'une plus approximative mais non moins avérée, celle du *Maître de chapelle*, l'autre offrant un parallélisme visible entre *Gloire et Perruque* et la zarzuela. On peut qualifier de fusion, de traduction fusionnée, le résultat de cette opération. Il sera intéressant de vérifier, notamment dans la troisième partie, si cette opération est aussi une réalité musicale.

Le dernier cas concerne l'inscription d'une pièce dans la tradition d'une pièce mythique telles que *Le Mariage de Figaro*, à l'intrigue très productive, ou *Dom Juan*...

Ainsi, la *Segunda parte de El Duende* est une savante combinaison du *Mariage de Figaro* et du *Domino noir* :

- I, 12 : Carlos "en el sillón fingiendo que duerme" comme au début du *Domino noir*, lorsque Horace dort sur un sofa.
- II, 7 : chanson du bouquet proche de la ronde aragonaise (voir partie II, analyse détaillée à partir de la partition)
- II, 17 : dispositif scénique proche de celle de l'acte V du *Mariage de Figaro*, Carlos explique à Calisto que tout le monde a monté cette intrigue pour le punir de sa jalousie, de la même manière que le Comte Almaviva se voit obligé de reconnaître ses torts, et Figaro avec lui. *Le Mariage de Figaro* n'est pas la seule pièce mettant en scène un coupable piégé ; son succès l'érige au rang de modèle représentatif d'un nombre incalculable de pièces qui, suivant l'idée que "castigat ridendo mores", punit le séducteur et le jaloux. Cette pièce, hypertextuelle, a une valeur proche de celle du mythe. Cette hypothèse soutiendra notamment nos analyses situées en troisième partie.

Ainsi encore, Antonio ressemble à Figaro et Juana à Suzanne, et Sabina pourrait être la version féminine de Bartolo.

Le personnage de la bouquetière est également très récurrent. *Zanetta*, *Le Domino noir*, *Segunda parte de El Duende*, *La Bouquetière* forment l'échantillon d'un spectre beaucoup étendu d'œuvres comportant ce personnage.

Ces traits sont autant de stéréotypes autour desquels se confectionnent des pièces toujours nouvelles, paradoxe identificatoire tant des répertoires français qu'espagnol mais aussi européen du XIX^e siècle.

Faut-il préciser que ces différents degrés de transformation ne sont en aucune manière révélateurs d'un degré de soumission ou d'hispanité ? Il s'agit simplement de méthodes

adoptées par les librettistes que nous avons tenté de reconstruire à partir de la lecture des livrets. La circulation de ces livrets est un élément sine qua non du phénomène d'adaptation, elle est banale, de même que la traduction du français à l'espagnol. En atteste l'exemple de la partition de Troupenas du *Domino noir* conservée à la Bibliothèque de Madrid (sous la cote MP-38) : le texte situé sous la partie chantée est doublé d'une ligne manuscrite présentant une traduction littérale et ce sur toute l'œuvre. Là encore, malgré l'aide des conservateurs, aucune information quant à la provenance du document ni quant à l'identité du traducteur, peut être simple amateur, n'a pu être trouvée. Nous concluons encore à l'aspect ordinaire que revêtait ce type de possession, tant la familiarité était grande, que ce soit concernant la fréquentation des œuvres comme celle des hommes.

CHAPITRE 3 : CERCLES

Les deux acceptions du terme, à la fois figure et réalité humaine, renvoient à la manière dont les artistes espagnols, musiciens ou librettistes, s'inscrivent dans des cercles plus ou moins restreints. Aucun hasard dans la manière qu'ont ces hommes de se rendre à Paris : des réseaux existent.

Si certains travaux concernant la biographie de compositeurs, d'auteurs, de chanteurs sont conséquents, il en manque pour d'autres non moins importants. Nous ne prétendons pas ici rendre un hommage suffisant à la vie et à l'activité des artistes concernés. Ils ont tous, outre leur statut d'artiste, occupé des fonctions d'enseignement, d'administration et pour certains de diplomatie. Nos recherches nous ont portée vers les relations que certains de ces hommes ont entretenues avec la France, Paris, le milieu artistique français, la littérature et la musique françaises. Chacun des compositeurs ou librettistes a eu, de façon plus ou moins approfondie, des liens avec les milieux parisiens. Or, il se trouve que, même si l'un d'eux n'a pas séjourné longtemps ou fait état de ses relations dans les documents qui nous sont parvenus, nous croyons profondément que le regard des classes madrilènes cultivées de l'époque pouvait constituer un lien suffisant pour nourrir une composition. Car Paris venait aux madrilènes par de multiples chemins : le Théâtre Français, les tailleurs, les traductions, les récits de voyage, les correspondances, la scène en général en tracent quelques uns. Cette génération n'est pas pionnière : Gomis a fait représenter à Paris des opéras-comiques comme *Le Revenant*, Sor y est passé, Garcia fut professeur de chant au Conservatoire... Plus généralement encore, les circonstances politiques ont condamné à l'exil les *afrancesados*, revenus après 1823, année de transition entre le règne de Fernando VII et la Régence de Marie-Christine de Naples, qui fondera le Conservatoire de Madrid en 1833.

On peut comparer ces relations à une histoire de famille, la généalogie pouvant nous mener à la guerre de Succession du début du XVIII^e siècle. Une famille déchirée par les luttes révolutionnaires (la monarchie française ayant fait appel à l'armée espagnole pour contrer les sans-culottes) et décimée par la guerre d'Indépendance et l'occupation napoléonienne. Au lendemain de cet épisode, l'Espagne, qui ne cessera de connaître des périodes d'instabilité liés aux guerres carlistes, semble cependant avoir à cœur de suivre l'élan édificateur de nations présent en Europe et inhérent au Romantisme. Notre répertoire s'inscrit sous le règne d'Isabel II, favorable aux arts et sous lequel plusieurs profils d'artistes se dessinent.

1) Elèves

Au début des années 1840, deux jeunes musiciens, à la culture solide et raffinée, fomentent le projet/projettent de se former à Paris. Pour l'un d'eux, Rafael Hernando, les contingences matérielles ne devaient pas s'opposer à ses desseins : l'une de ses tantes a contracté un mariage en 1838 avec un Français jouissant d'une bonne position sociale. Il s'agit du célèbre architecte François Athanase Mortier¹⁰⁸.

(22) (Adj — F 3704.)

MARIAGES

ANNÉE 1838 Arrond^t ancien Paris

L'Époux : { Nom : Hernando
Prénoms : François

L'Épouse : { Nom : Mortier
Prénoms : François Athanase

Date du mariage : 27 fev 1838

288

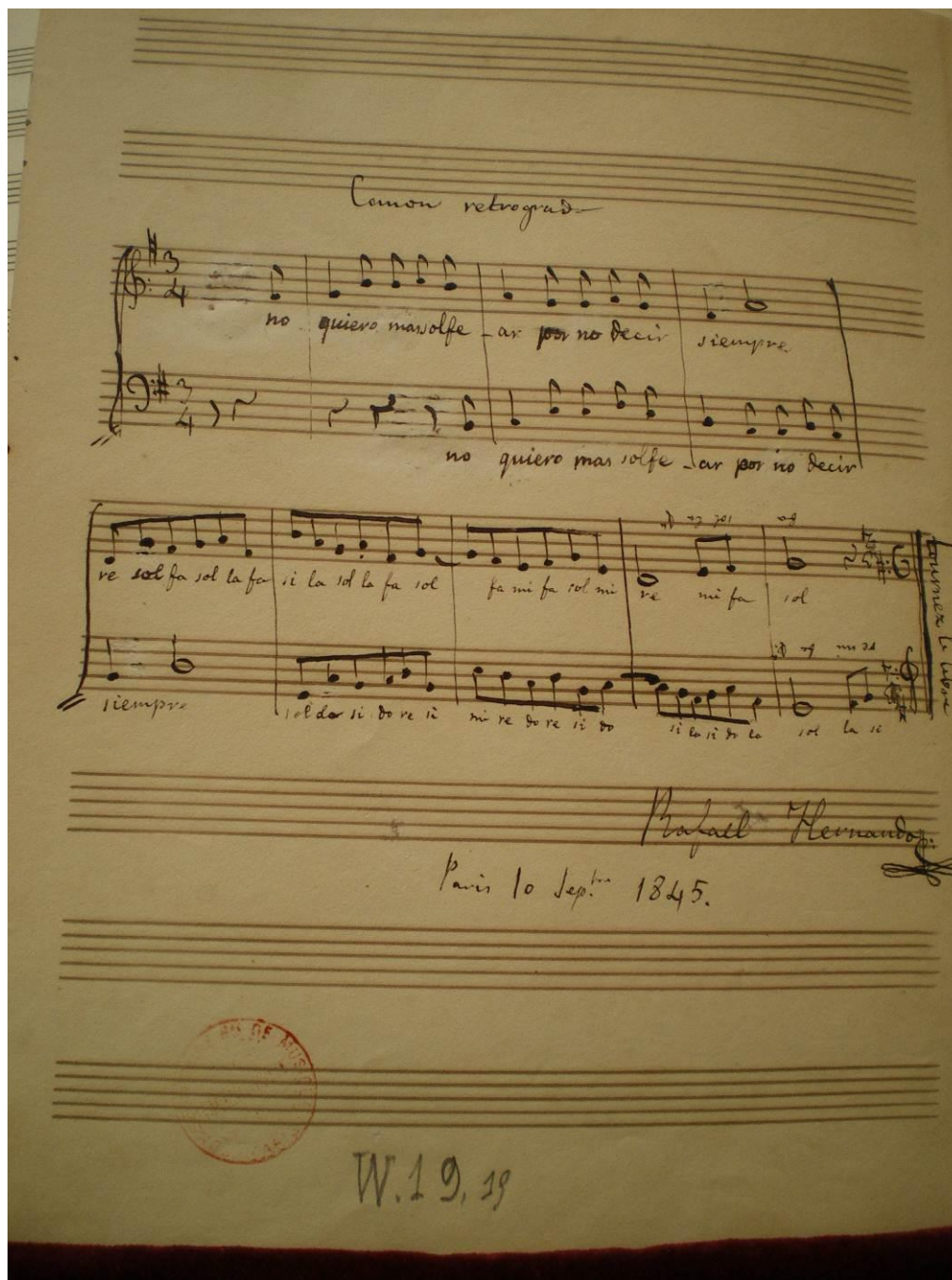
ACTE DE MARIAGE, ARCHIVES DE PARIS, V3E-M97.

¹⁰⁸ Seul le nom de "Mortier" apparaît dans l'ouvrage de Cotarelo. Il s'agit de François Athanase Mortier (1808-1891), architecte adjoint des Chemins de fer de Saint-Germain et de Versailles et architecte du gouvernement, il a oeuvré à la première gare Saint-Lazare (1840), au collège de Brest (1844), à la préfecture d'Evreux (1857), et au palais de la Légion d'honneur après son incendie (1871-1878).

Très attaché à sa tante, le jeune homme lui dédiera l'un de ses premiers succès. Il séjournera près de 5 ans, entre 1843 et 1848 à leur domicile rue de Londres, à deux pas du Conservatoire, car il a été reçu dans la classe de Carafa pour la composition. Les registres du Conservatoire font foi¹⁰⁹. Un document émouvant est conservé à la BN-Louvois¹¹⁰, nous le reproduisons ici. Il s'agit d'un canon de la main de Hernando qui ne veut plus faire de solfège, touchant atermoiement de la vie d'élève au Conservatoire.

¹⁰⁹ Montserrat BERGADA et Inmaculada MATIA POLO ont travaillé ce sujet dans leurs travaux respectifs : "Musiciens espagnols à Paris entre 1820 et 1868 : état de la question et perspectives d'études", in *La musique entre France et Espagne. Interactions stylistiques 1870-1939*, textes réunis par Louis Jambou, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003, p. 17-38 ; José INZENGAR. *La diversidad de acción de un músico español en el siglo XIX (1828-1891)*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2010.

¹¹⁰ Rafael Hernando, *Canon rétrograde*, ms autographe, W. 19, 18.



Baltasar Saldoni (1807-1890), compositeur et pédagogue renommé, écrit à son propos :

Décidé à mener une carrière artistique, il hésita entre celles de peintre ou musicien, à cause des connaissances en éducation générale qu'il avait pour les deux, se dirigeant finalement vers la seconde, en intégrant le Conservatoire Royal de Musique.¹¹¹

¹¹¹ Baltasar SALDONI, *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, edición facsímil de la de 1868 preparada por Jacinto Torres, con índices completos de personas, materias y obras, Madrid, Ministerio de Cultura/INAEM/Centro de Documentación Musical, 1986, vol. 2, pp. 473-477, "Decidido a seguir una carrera artística, flutuo entre las de pintor o musico, a causa de los conocimientos de educacion

Il y étudie le chant, avec Saldoni lui-même, le piano avec Pedro Albeniz, la composition avec Ramon Carnicer et "el idioma italiano" avec Oliva y Moruni¹¹². Peut-être est-ce sa sensibilité à l'égard de la peinture qui le pousse à entretenir une relation quasi fraternelle, pendant son séjour parisien, avec le jeune peintre Manuel Castellano, dont un des frères, Juan, sera professeur de solfège au Conservatoire. Ce dernier fait partie intégrante de ce groupe : il dessinera le plafond du Teatro de la Zarzuela et sera régulièrement sollicité pour les costumes des acteurs de zarzuela¹¹³. À travers cette correspondance¹¹⁴, inédite à notre connaissance, Hernando se fait les yeux et les oreilles de Castellano. Il se renseigne sur la façon dont Castellano pourrait gagner quelque argent pour ses dépenses quotidiennes, lui relate les Salons, et le rassure aussi quant à la rencontre d'un maître : son oncle y pourvoiera¹¹⁵. Par ailleurs, une telle correspondance forme un document précieux en ce qu'elle évoque la confusion qui règne en 1848 à Paris au regard d'un étranger.

Les lettres révèlent un jeune homme certes adapté, mais souffrant un peu de sa solitude d'étudiant étranger. Non pas à cause de la langue : on trouve de nombreux gallicismes – ceux-là mêmes que fustigeait Larra parce qu'ils envahissaient les pièces espagnoles – et des encouragements à perfectionner la maîtrise du français à son ami. Ainsi, Hernando écrit (lettre 2 du 5 juillet 1845) : "Estoy en descubierto con ello (dicen asi en Espana ?)", mêlant l'expression "être à découvert" et "avoir une dette envers quelqu'un". L'imprégnation est telle que le passage d'une langue à l'autre requiert une attention très forte.

Bien sûr l'admiration pour "el mejor país" (lettre 8) est palpable, sans pour autant perdre son esprit critique quand il s'agit du mérite espagnol. L'une des lettres ne fait pas mention de l'année. Une information contenue nous fait croire qu'elle date de 1845 : Hernando indique que Ribera¹¹⁶ a été le seul peintre espagnol à exposer au Salon. Hernando

general que para ambas tenía, determinándose al fin por la segunda, ingresando en el Real Conservatorio de Música".

¹¹² Il s'agit de la déclamation du répertoire italien, ce dont se plaindra Barbieri quelques années plus tard.

¹¹³ Voir Victor PAGÁN, "Un teatro para un género, un género para un teatro", in *Criticon*, 87-88-89, 2003, pp. 621-636.

¹¹⁴ Ces lettres sont conservées à la Bibliothèque Nationale de Madrid sous la cote MSS/12940/8, 11 lettres et 3 notes manuscrites, 1843-1848.

¹¹⁵ Voir les lettres 5, 7 et 8, annexe 4.

¹¹⁶ Carlos Luis Ribera, peintre espagnol né à Rome, étudie avec son père puis avec Delaroche. Séjours réguliers à Paris à partir de 1839, a figuré dans la plupart des salons, médailles. D'après la notice de Louis-Gustave Vapereau dans le *Dictionnaire universel des contemporains*, Paris, Hachette, 1858, volume 2 I-Z, p. 1465.

évoque un portrait d'homme très mal habillé. Il s'agit probablement du *Don Rodrigo*¹¹⁷. Dans le vif du sujet, il commente la visite des musées parisiens et versaillais, reconnaît leur qualité mais nuance leur mérite :

[...] ils sont de grande qualité, ce qui ne m'étonne pas car même si ces messieurs les Français n'ont pas été très féconds en génies, ils l'ont été en volant partout ce qu'ils ont pu. Par exemple, sans compter ce qu'ils nous ont volé pendant la guerre d'indépendance, ils ont fondé il y a deux ans une nouvelle salle de l'école espagnole, dont j'avais vu moi la plupart des tableaux il y a peu dans notre Musée ; c'est une humiliation pour nous que de voir transporter nos meilleures productions vers un royaume étranger, mais que veux-tu, nos dirigeants conservent si bien la gloire artistique de leur nation que s'ils continuent ils nous dépouilleront du meilleur, qui sait s'ils ne voudront pas faire de notre Murillo et de notre Velazquez des Français, comme ils ont essayé avec le pauvre Gil Blas et d'autres.¹¹⁸

L'idée de circulation fait à nouveau surface à travers ces propos de Hernando tant pour la peinture que pour la littérature. L'appartenance, les liens entre gloire artistique et grandeur nationale sont une évidence pour Hernando qui montre une conscience aigüe de ces problèmes d'actualité. Il évoque la peinture et la littérature, sources de pillages auxquelles peut naturellement être associée la musique.

Pourtant, son regard sur son propre pays peut aussi être acerbe. Hernando apparaît aigri à son retour, probablement d'un séjour ultérieur. Il écrit à Manuel une lettre qui nous renseigne sur les conditions du voyage :

À Bordeaux on m'a dit qu'il n'y avait pas de choléra. À Bayonne le jour précédent mon arrivée seulement 4 morts, ce qui n'est rien car en temps normal il en meurt deux dizaines. A Irun un peu, et sur tout la route jusqu'à Aranda, disparaissant, en aucun lieu alarmant. C'est à Toulouse que l'on dit qu'il fait encore des dégâts mais il y diminue aussi.

[...]

J'ai fait le voyage en 78 heures, sans encombre. Le courrier coûte 22 duros 8 reales ce qui est moins cher que la berline des diligences, en effet dans le premier ils passent 50 livres de poids et dans celles-ci seulement 30 ; la première classe jusqu'à Bayonne coûte 87 francs.(...)

[Dis]À Barbieri que j'ai vu sa famille qui est bien, et que je lui écrirai demain, tu le sais, sa lettre sera plus détaillée et tu pourras la lire. À Olona que j'ai trouvé bien son frère. Lis ces lignes à Peral si tu le vois.

À Martinez mille choses, et que je suis désolé de lui dire que tout ce que j'ai vu de l'Espagne, Madrid incluse, m'a paru cochon, sale et détestable. Et les femmes ! Nous en parlerons.¹¹⁹

¹¹⁷ Voir *ABC*, 24/07/1908, article de José Ramon Mellida.

¹¹⁸ "[...] son muy buenos, lo que no me estraña, porque aunque estos señores gabachos no hayan sido muy fecundos en genios, lo han sido en robar en todas partes lo que han podido. Por egemplo, sin contar lo que nos robaron en la guerra de independencia, han fundado hace dos anos, una nueva sala de la escuela espanola, en la que la mayor parte de los cuadros los he visto yo, no hace muchos anos en nuestro Museo; es una verguenza par ??nosotros, el vernos transportar nuestras mejores producciones a un reyno estrangero, pero que quieres conservan tambien nuestros gobernantes la gloria artistica de su nacion, que si siguen asi nos despojaran de lo mejor quien sabe si nuestro Murillo y nuestro Velázquez los querran algun dia hacer franceses, como intentaron (??) hacerlo con el pobre Gil Blas y otros.", lettre 7 (l'orthographe d'origine est conservée pour toutes les lettres reproduites).

¹¹⁹ "En Burdeos me dijeron no habia colera. En Bayona el dia antes de mi llegada solo 4 muertos, que no es nada pues en tiempos normales mueren 2 decenas ¿?"

Au-delà de l'amertume, des informations liées aux prix, à l'itinéraire, notons les noms cités : Barbieri bien sûr, mais aussi les frères Olona, l'auteur Peral et Martínez de la Rosa, auteur de théâtre romantique et ambassadeur d'Espagne en France.

Pourtant, cette correspondance régulière, chaleureuse, nourrie par l'espoir de retrouvailles dans la capitale française, fera aussi état des difficultés croissantes liées à l'approche de la Révolution. Le jeune peintre n'ira pas à Paris et Rafael Hernando se verra contraint de rentrer à Madrid. En mars 1948, son état d'esprit est clair :

Ici donc tout me dit Rafael avec la musique va-t'en ailleurs, ici ils ont autre chose à penser que la musique et de cette manière j'irai voir si ma chère patrie me récompense des études que j'ai faites et des sacrifices toujours en vue de lui être utile.¹²⁰

Un peu plus de six mois après son retour, Hernando initiera une nouvelle période du théâtre lyrique espagnol, avec une zarzuela comme galop d'essai : le pari est gagné.

Un autre futur compositeur de zarzuela se trouve à Paris pendant cette période. Hernando ne le mentionne pas, peut-être que le fait qu'Inzenga soit de six ans son cadet en est une explication. Il est né lui aussi sous des auspices favorables à une carrière artistique : son père, Angel Inzenga, est un compositeur reconnu, notamment de musique religieuse, sa mère est chanteuse. "Pepe" ou "Pepito", comme le surnomme affectueusement son père dans ses lettres, opte pour le piano, mais Saldoni précise qu'entre 1837 et 1842, il étudie "latinidad (lettres classiques), filosofia, fisica" et les langues française et italienne¹²¹. Le père, soucieux d'assurer un brillant avenir à son fils, pense l'envoyer à Milan ou à Paris. À noter que Milan a été la ville de formation d'Arrieta, qui a suivi une autre voie en matière de composition. Il bénéficie du soutien, notamment financier, de l'un des mécènes les plus importants de

En Irun algo pero poco, y en toda la carretera hasta Aranda, desapareciendo, en ningun punto alarmante. En Tolosa es donde dicen que hace algun daño pero tambien disminuye.

El viaje lo he hecho en 78 horas y bien. El correo cuesta 22 duros 8 reales que es mas barato que la berlina de las diligencias, pues en aquel pasan 50 libras de peso y en estas solo 30; En 1ª clase hasta Bayona cuesta 87 francos (...).

A Barbieri que he visto su familia que esta buena, y le escribiré mañana, ya lo sabes pues su carta será mas detallada y la podrás leer. A Olona que á su hermano he encontrado bueno. Lee estos renglones á Peral si le ves.

A Martinez mil cosas, y que siento decirle que todo lo que he visto de España incluso Madrid me ha parecido puerco, sucio y detestable. ¡Y las mugeres! ya hablaremos.", lettre 13.

¹²⁰ "pues aqui todo me dice Rafael con la musica a otra parte, aqui tienen que pensar mas que en musica, y asi ire a ver si mi cara patria me recompensa los estudios que he hecho y los sacrificios siempre con la idea de serla util.", lettre 4.

¹²¹ Baltasar SALDONI, *Diccionario...* vol II, pp. 492-493.

l'époque : le Duque de Osuna¹²². Celui-ci lui octroie une pension. Face à la jeunesse de Pepe, le père charge Santiago de Masarnau, pianiste et compositeur espagnol de renom, dedicataire notamment d'Alkan¹²³, de s'informer sur les différents logements possibles, puisque les élèves étrangers ne pouvaient être internes au Conservatoire. Une correspondance régulière voit le jour, nous reproduisons les lettres du père à l'annexe 4 également. Il entrera en 1843 dans les classes de piano de Laurent et d'harmonie d'Elwart, en même temps notamment que Vauthrot, futur accompagnateur de l'Opéra-Comique.

Le registre des correspondances du Conservatoire comporte des informations intéressantes, notamment l'appui de Vallette, de la Chambre, grâce à l'intercession du Conde de Toreno.¹²⁴

Madrid 25 de Enero de 1843

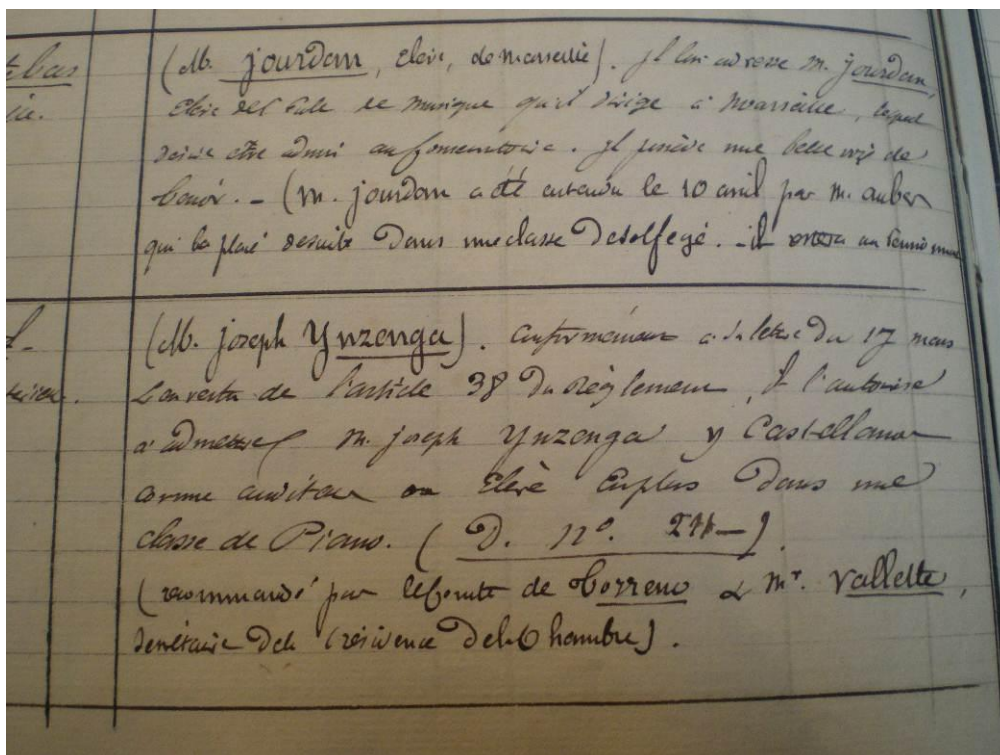
Les très nobles protecteurs l'Excellentissime Duc de Osuna et l'Excellentissime Comte de Toreno, dont je louerai la réputation comme ils le méritent, m'ont fait une extrême faveur, le premier en accordant une pension à mon fils, le second lui garantissant une place privilégiée au Conservatoire.¹²⁵

¹²² Voir article de Juan Pablo FERNÁNDEZ CORTÉS, "El mecenazgo musical de Mariano Téllez Girón, XII Duque de Osuna (1844-1882)", in *Revista de Musicología*, Vol. 28, N° 1, Actas del VI Congreso de la Sociedad Española de Musicología (Junio 2005), pp. 392-407

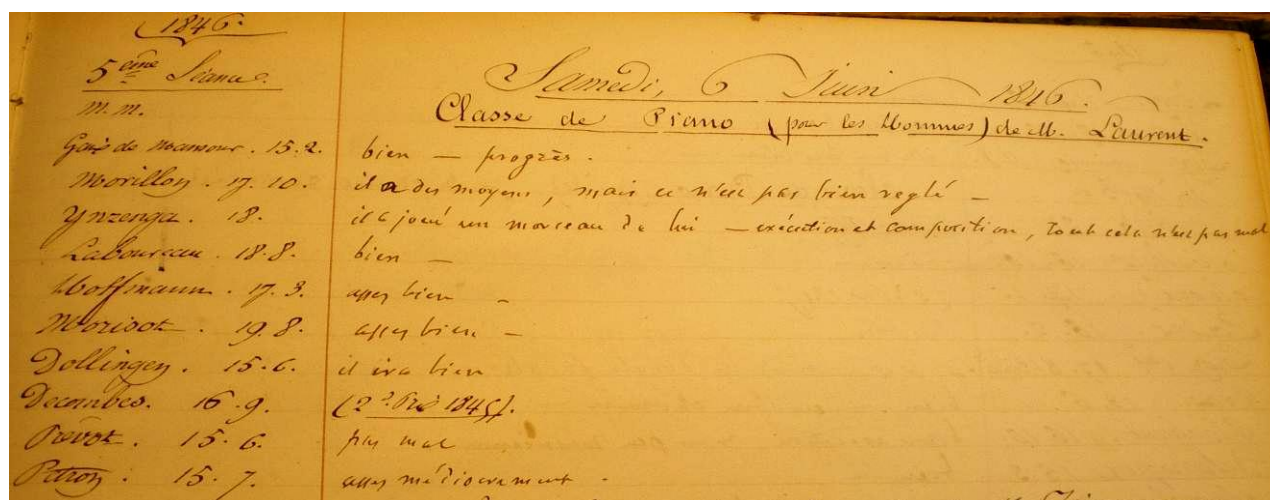
¹²³ *L'Univers musical* n°9, 01/05/57.

¹²⁴ Le parcours d'Inzenga à Paris a été minutieusement travaillé par Montserrat Bergada et Inmaculada Matia Polo (voir note infra) ; pour éviter des redites, nous proposons ici des lettres et des photographies qui, si elles concernent des informations traitées par les auteurs, n'ont pas été reproduites dans leurs ouvrages. Cette reproduction provient du registre de correspondance AJ/37/4, livre 2 1841-1850, lettre n°391 arrivée le 28/03/1843.

¹²⁵ "Los muy nobles protectores el Excmo Sr Duque de Osuna y Excmo Sr Conde de Toreno, a quienes famas podré alabar como merecen, me han faborecido al ecstremo, el primero pensionando á mi hijo, y el segundo proporcionandole una plaza de interes en el Conservatorio.", lettre 1.



Inzenga a aussi eu, en tant que pianiste et élève de Laurent, l'honneur d'être "examiné" par Aubert. Ce dernier écrit à propos du pianiste espagnol : "des dispositions" (10 juin 1844¹²⁶), "pas mal" (5 décembre 1844¹²⁷), "bien, bon sentiment de musique" (25 juin 1845¹²⁸), il a joué un morceau de lui _ exécution et composition, tout cela n'est pas mal" (6 juin 1846¹²⁹).



¹²⁶ Registre de Mr. Aubert pour les examens généraux des classes des Aspirans par les Comités d'enseignement, Archives Nationales, AJ/37/209.

¹²⁷ Id.

¹²⁸ Id.

¹²⁹ Registre de Mr. Aubert pour les examens généraux des classes des Aspirans par les Comités d'enseignement, Archives Nationales, AJ/37/210.

Quant à son examen d'harmonie du vendredi 5 juin 1846, Auber observe "des moyens"¹³⁰.

Auber savait-il qu'il serait un modèle pour la génération d'Inzenga ? Datent de cette période des échanges accrus entre les musiciens attachés au Conservatoire et les salons madrilènes. Ainsi, on apprend que Guelbenzu, dont le rayonnement à Madrid est avéré, a invité son professeur Émile Prudent à jouer dans son salon, lieu fréquenté par l'élite musicale. *Le Ménestrel* rend compte de ce "transfert" de Prudent à Madrid :

Notre célèbre pianiste Émile Prudent s'est fait entendre pour la première fois à Madrid dans une grande soirée chez Guelbenzu, son ancien élève, aujourd'hui professeur de la reine d'Espagne. Toute la presse et les principaux artistes s'étaient donné rendez-vous dans les salons de Guelbenzu pour entendre notre pianiste compatriote qu'avait précédé en Espagne une immense réputation. Dès les premières mesures, Prudent a enthousiasmé son auditoire ; sa délicieuse fantaisie sur *Lucie*, les *Deux caprices-études sur la Sonambula et I Puritani*, son étude espagnole, la *Séguedille* qu'il vient de dédier à la reine Marie-Christine ont tour à tour provoqué les plus chaleureux applaudissements. Depuis lors, Prudent a joué en présence des deux reines, de l'infante et de toute la cour, et le même succès est venu justifier les éloges unanimes prodigués par les journaux espagnols au grand artiste. Son premier concert a dû avoir lieu au théâtre de la Cruz le 11 janvier ; le ténor Moriani, la basse Inchindi et les cantatrices Tosi et Rafaeli devaient concourir à l'éclat de cette magnifique soirée. Prudent y est engagé pour six concerts.¹³¹

La presse espagnole a certes apprécié le concert mais a rappelé sa préférence pour Liszt. Elle ajoute, à la décharge de Prudent, que l'acoustique du Théâtre de la Cruz n'était pas adaptée (Prudent jouait sur un piano de Pleyel). Par ailleurs, pour l'anecdote, le programme de ce concert contenait une symphonie de Gaztambide...¹³²

Inzenga écrira à Barbieri en 1860 que celui-ci peut compter sur ses anciennes amitiés Palianti, Jourdan, Obin, Carvalho:

Dis-moi quelque chose de ce délicieux pays, et n'oublie pas que si tu décides d'écrire pour le Théâtre Lyrique ou l'Opéra-Comique de Paris, j'ai de très bonnes relations parmi les artistes de ces deux théâtres qui pourraient t'être d'une grande aide. Je sais que tu es en train d'écrire une zarzuela de Ventura, mais je me réjouirais davantage si tu pêchais un poème en français, grâce à quoi tu aurais la porte ouverte assurée, car tu ferais danser de plaisir ce public éclairé avec tes boleros vifs et gracieux.¹³³

¹³⁰ Id.

¹³¹ *Le Ménestrel*, 18/01/46, "Nouvelles diverses", p. 3.

¹³² *Diario de avisos*, 12/01/1846.

¹³³ *Legado Barbieri...*, p. 663, n°1874, Madrid, 07/10/60, "Dime algo de ese delicioso país, y no olvides que si te determinas a escribir para el teatro lírico o la ópera cómica de París tengo muy buenas relaciones entre los artistas de ambos teatros que te podrían servir de mucho. Sé que estás escribiendo una zarzuela de Ventura, pero

Et, à ce propos, je te dirai, si besoin est, de t'adresser à Carvalho, Jourdain, {Obin}, Mocker, Paliani et quelques autres acteurs de mes amis proches et camarades de Conservatoire, qui ont aujourd'hui un nom dans l'art et qui, en leur rappelant notre ancienne amitié, pourront t'aider (...)¹³⁴

Ces propositions témoignent d'une volonté de pérenniser des liens qui, initiés sur les bancs du Conservatoire, pourraient se muer en une collaboration professionnelle.

2) Barbieri, figure pivot

Barbieri n'a pas ces rapports de camaraderies décrits par Inzenga avec ses amis français, mais il s'est donné à connaître comme musicien respecté. Il entretient des relations avec des érudits, des collectionneurs, des musiciens, des critiques, des entrepreneurs entre autres qui lui garantissent un réseau étendu et riche. À la lecture de son immense correspondance, Barbieri apparaît comme un homme consulté à de très nombreux titres : celui de musicien, de pédagogue, de musicographe mais aussi d'ami. La grande humanité dont il fait preuve à l'égard de ceux qui l'appellent à l'aide lui vaut une reconnaissance qui dépasse le domaine musical.

Dans la liste interminable de ses correspondants, Jules Bernard est une figure particulière. À travers sa présence à Madrid, il sera lié à l'histoire d'un autre homme d'importance : Luis Olona. Bernard était le directeur de la première troupe du Théâtre Français à Madrid pour la saison 1851-1852. Le *Ménestrel* publie la liste des membres de la troupe en partance :

Voici le tableau complet de la troupe qui va établir un Théâtre-Français à Madrid. Directeur, M. Jules Bernard, chef d'orchestre M. Gondois. Acteurs : MM. Nestor (de la Porte-Saint-Martin), Omer, Dargis, Francisque, Dussaule, Nestor, Roche, Thibault, Ludovic, Alfred. Actrices : Mmes Lobry (ex-pensionnaire du Gymnase et de l'Ambigu-Comique), Aubrée, Dussaule, Belnie, Mathilde, Dargis, Méraux.¹³⁵

más me alegraría que pescaras un poema en *français*, con lo cual tendrías asegurada tu puerta, pues harías bailar de gozo a ese ilustrado público con tus chispeantes y graciosos boleros." Mss 14.032²¹⁶.

¹³⁴ Id. p. 664, n°1875, Madrid, 19/10/60, "Y, a propósito de esto, te diré que, si lo necesitas, te dirijas a Carvalho, Jourdain, Obrú, Mocker, Paliani y otra porción de actores íntimos amigos míos y compañeros de Conservatorio, que hoy tienen un buen nombre en el arte y que, recordándoles nuestra antigua amistad, podrán servirte de mucho un puesto distinguido en cualquier de las ramas del saber humano." Mss14.032²¹⁷.

¹³⁵ Le *Ménestrel*, 19/10/1851 n°47, p. 3, "Nouvelles diverses", par J. Lovy, rédacteur en chef.

Relevons le nom d'Hippolyte Gondois (ou Hipolito Gondois, selon le lieu où il se trouve), compositeur de zarzuelas, de musiques de scène et de ballets. Même s'il s'agit d'un compositeur mineur de notre répertoire, il s'inscrit dans le cadre de ces parentés et les éclaire dans la mesure où ce compositeur français (1811 ?-1884),

Au-delà de cet exemple personnel, la presse comme Pedro Ojeda et Irene Vallejo¹³⁶ soulignent les enjeux de cette présence française :

Les résultats artistiques furent irréguliers, alternant des saisons de bon ton moyen avec d'autres qui peuvent être considérées comme un échec, mais l'importance pour le monde théâtral de la capitale est indiscutable. Même si de nombreux espagnols pouvaient voyager à Paris et assister aux spectacles de théâtre, c'est au motif des représentations à Madrid que le phénomène s'amplifie à un public plus élargi et hétérogène. Sont d'un grand intérêt, par dessus tout, les relations qui purent s'établir avec les personnes qui dans la capitale espagnole étaient reliées au monde théâtral, spécialement les dramaturges, les imprésarios et les acteurs.

Ces propos illustrent une réalité autour de Barbieri : il a gardé contact avec Bernard. Au nom de l'aide proposée par Barbieri à Paris, Bernard demande à celui-ci d'envoyer un garçon d'hôtel au bureau du commissionnaire du Mont-de-Piété, rue des Petits-Champs "pour dégager une chaîne de montre en or que je ne voudrais pas perdre, et le temps va expirer. PS : J'ose espérer que vous serez satisfait des progrès faits par votre aimable soeur dans l'étude du français."¹³⁷

Prix de Rome en 1832, chef d'orchestre et compositeur rattaché à la compagnie de danse de M. Bartholomin, a décidé de s'installer à Madrid après une saison applaudie de la compagnie à Barcelone en 1840-1841 et à Madrid en 1842. La presse loue ses qualités de pédagogue et de chef d'orchestre (il est rattaché au Teatro de la Cruz puis du Circo où il prodigue son enseignement et devient parallèlement chef d'orchestre de l'Académie royale de musique, nommé en 1845 par la Reine elle-même !). Le motif de sa décision de rester en Espagne est lui aussi consigné par les journaux :

"Il paraît que M. Gondois, le premier violon et compositeur qui dirige l'orchestre de ballet au théâtre de la Cruz, reste définitivement à Madrid. La première chose dont il pense s'occuper est la composition d'un opéra-comique, en espagnol, que sont en train de lui écrire à l'essai deux jeunes auteurs. Nous nous réjouissons beaucoup de voir s'introduire dans nos théâtres ce type de musique légère et festive, employée dans des œuvres qui conjuguent à la fois l'intérêt dramatique et les séductions de la mélodie." (*El Heraldo*, 04/08/1842, p. 4 ; "Parece que M. Gondois, el primer violin y compositor que dirige la orquesta del baile en el teatro de la Cruz, se queda definitivamente en Madrid. Lo primero en que piensa ocuparse es en la composicion de una Opera Comica, en castellano, que le estan escribiendo al intento dos jovenes literatos. Mucho nos alegramos ver introducida en nuestros teatros esta clase de musica ligera y festiva, empleada en obras que participan a la vez del interes dramatico y de los encantos de la melodia.")

Des différends semblent avoir opposé Gondois et la direction du théâtre, il est cependant l'auteur de trois zarzuelas de notre répertoire, mais aussi de nombreux ballets, pièces instrumentales. On le retrouve à Paris en 1855 pour la musique du vaudeville *La Boulangère a des écus* mais aussi pour *Les Sept merveilles du monde*. Certes il n'a pas produit de zarzuelas en nombre mais il a contribué à instiller l'idée d'un opéra-comique espagnol.

¹³⁶ "El "Teatro Francés" de Madrid (1851-1861)"... p. 417 : Los resultados artisticos fueron irregulares, alternando temporadas de buen tono medio con otras que pueden considerarse un fracaso, pero la importancia para el mundo teatral de la capital es indiscutible. Aunque muchos espanoles pudieran viajar a Paris y asistir alli a los espectaculos teatrales, es con motivo de las representaciones en Madrid cuando el fenomeno se amplia a un publico mas extenso y heterogéneo. Son de gran interés, sobre todo, las relaciones que pudieron establecerse con las personas que en la capital espanola estaban vinculadas al mundo teatral, especialmente dramaturgos, empresarios y actores.

¹³⁷ *Legado Barbieri...*, p. 428, n°287, Madrid, 22/09/55, Mss 14.005¹⁻⁵.

L'évocation de la sœur de Barbieri montre qu'il existe un lien de confiance qui va au-delà de la relation professionnelle.

Barbieri a aussi cultivé des relations avec des membres du Conservatoire de Paris, des théâtres, de la presse, des bibliothèques entre autres et pour ce qui concerne la France car le nombre de lettres publiées par Emilio Casares dans l'*Epistolario* est immense. C'est le musicien le plus connu, le plus communicatif et polyvalent de sa génération. Les quelques documents que nous avons choisi d'exploiter ne sont qu'un échantillon des ramifications françaises de Barbieri.

Organiste à Saint-Eustache et professeur au Conservatoire, Édouard Batiste fait partie de ce cercle :

Monsieur, J'ai eu ce matin l'honneur de voir M. Auber et je serai heureux de me mettre à votre disposition.

J'aurai le plaisir de vous attendre chez moi demain matin, mercredi, à neuf heures.

Veuillez agréer, monsieur, mes salutations empressées.¹³⁸

La référence à Auber laisse supposer des échanges entre Barbieri et celui qu'il érigea en modèle quelques années auparavant, échanges certainement initiés antérieurement.

Très cher monsieur,

J'ai conservé un bien précieux souvenir de l'aimable visite que vous avez bien voulu me faire à Paris et j'espère aussi que vous ne m'avez pas oublié. Je viens donc avoir recours à votre extrême obligeance en vous demandant d'accueillir favorablement mon fils, Georges Batiste, qui vous remettra ce petit mot. Ce cher enfant est maintenant fixé à Madrid et je serais très heureux si grâce à vous il pouvait revivre un peu dans le milieu artistique qu'il avait près de moi.

Mon fils est fixé dans le commerce chez un de ses oncles mais avant il a été au Conservatoire. Il est assez bon musicien. Si vous pouvez donc lui faciliter de temps en temps les moyens d'entendre de la musique ainsi que vos ouvrages, très cher monsieur, j'en serai pour ma part plus satisfait.

Veuillez agréer avec mes remerciements par avance, très cher monsieur, l'expression de mes sentiments les plus distingués.

Votre tout dévoué serviteur Edouard Batiste¹³⁹

Ce témoignage de confiance et d'estime illustre une fois de plus la nature des liens tissés par Barbieri dans la capitale française, son souci de consolider des relations franco-espagnoles, et ce dans les deux sens. Une autre lettre de Batiste montre que Barbieri est relayé par Hernando dans cette démarche ; d'autres noms apparaîtront au fur et à mesure de ce

¹³⁸ *Legado Barbieri...*, p. 405, n°887, 19/08/62.

¹³⁹ Id. n°888, 04/03/64, Paris.

chapitre qui confirmeront une représentation particulièrement personnelle de cette génération d'artistes espagnols à Paris, second lieu de vie pour certains.

Monsieur et bien cher ami,
Notre ami Hernando a bien voulu faire mettre en état l'orgue du Conservatoire et *lundi prochain* à trois heures j'aurai (sic) le plaisir de donner une petite séance.
Je serais bien flatté, cher monsieur et ami, de vous compter parmi mes auditeurs si vos nombreuses préoccupations vous permettent de vous déranger pour moi.
Agréez, je vous prie, mon cher confrère, l'expression de mes sentiments les plus distingués.¹⁴⁰

Si certains de ces documents peuvent paraître dépourvus de révélations, ils permettent cependant d'infléchir une idée reçue - et non des moindres - à propos d'une polarité parisienne exclusive. Ainsi, la lettre suivante présente un musicien français désireux de rejoindre les rangs d'un orchestre madrilène dirigé par Barbieri. Peut-être n'est-ce pas là un événement central de l'histoire de la musique, mais il rééquilibre, parce qu'il laisse supposer de nombreux autres cas similaires, une vision souvent unilatérale. Sans cesser d'affirmer l'importance et le statut de la capitale française pour les arts, il convient de ne pas sous-estimer la circulation des musiciens français vers d'autres capitales et notamment Madrid.

Paris 12 aout 1869
Mon cher Monsieur Barbieri
J'apprends par Monsieur Tamberlick, non sans une vive satisfaction, que vous êtes appelé cette année, à diriger l'orchestre de l'Opéra Italien de Madrid, en remplacement de notre défunt ce bon Bonetti.
En vous confiant ce poste, c'est une justice qu'on devait à l'artiste consciencieux, et, sans prétendre vous faire des compliments, permettez-moi cher monsieur, de vous offrir mes témoignages de gratitude et de contentement.
Si dans la circonstance j'étais appelé à vous offrir mes services, je serais heureux de me trouver encore sous votre direction, et c'est pourquoi cher Monsieur, je vous fais parvenir mon adresse à Paris, pour que, dans le cas où je viendrais à m'absenter, je puisse au moins vous répondre aussitôt, si jamais je recevais quelque avis de votre part.
Agréez je vous prie, cher Monsieur Barbieri, avec tous mes souhaits, l'assurance de mon entier dévouement.
Victor Paquis
(6 rue Houdon, Paris Montmartre)¹⁴¹

Si les lettres précédentes témoignaient d'échanges datant d'une période ultérieure à celle qui nous intéresse particulièrement, la suivante date de 1850, année pendant laquelle la zarzuela connaît un nouvel essor. L'image de Barbieri qui en ressort est déjà celle d'un musicien reconnu et influent :

¹⁴⁰ *Legado Barbieri*, n°889, 24/10/64, Madrid, Mss 14.005³⁻²¹.

¹⁴¹ BNE MSS/14011/2/13.

La Semaine

Rue Sainte-Anne, 51 bis

Paris le 4 octobre 1850

Monsieur et honoré confrère

Permettez moi de profiter des bonnes relations de la Semaine avec votre excellent journal, pour vous recommander avec tout l'intérêt qu'il mérite Mr. Masset qui va remplir à Madrid à votre théâtre italien, l'un des premiers emplois.

Le nom de Mr. Masset est certainement connu de vous, vous l'avez vu entouré d'éloges dans les comptes rendus des théâtres parisiens.

Quant à moi qui ai pu l'apprécier comme homme je suis heureux de le compter au nombre de mes amis.

Je ne vous recommande pas en lui l'artiste : Mr. Masset a un talent trop élevé pour avoir besoin de complaisance, et je vous sais trop juste et trop impartial pour solliciter votre indulgente bonté envers quelqu'un qui a droit aux applaudissements les plus légitimes.

Mais je vous recommande Mr. Masset parce que je suis enchanté de pouvoir être pour lui à Madrid l'intermédiaire de relations aussi agréables qu'utiles et de vous procurer à vous même, mon cher confrère, la connaissance particulière d'un artiste éminent et consciencieux et d'un homme plein d'amabilité et d'intelligence.

Croyez que je serais très heureux d'accueillir du mieux possible ceux que vous voudrez bien recommander à mes bons offices et veuillez agréer l'assurance de ma considération la plus distinguée.

J. Cohen

Rédacteur principal à *La Semaine*¹⁴²

De très nombreux autres documents attestent du rôle fédérateur de Barbieri. À chaque fois, l'idée d'un échange émerge des courriers.

D'autres espagnols, moins connus, sont partis à la conquête de Paris. Saldoni cite Juan Tolosa y Noguera né en 1818, violoniste à l'Opéra-Comique, Pedro Joaquín Raimundo Soler y Soler, hautboïste à l'Opéra-Comique. Or, dès que les artistes produisent des œuvres d'une certaine valeur, naissent des préoccupations d'ordre commercial.

3) Droit de passage : la traduction source de relations juridiques et politiques

a) Ventura de la Vega l'ambassadeur

Nous l'avons vu pour Inzenga, son entrée au Conservatoire a été facilitée, conditionnée, par l'appui de Martinez de la Rosa, homme politique et homme de théâtre à la fois. Ventura de la Vega, l'auteur espagnol qui a le plus traduit Scribe, avait aussi une responsabilité à l'Ambassade de Paris dès 1828. Contrairement à Luis Olona, auquel n'est

¹⁴² BNE, MSS/14006/3/8.

consacrée à ce jour aucune étude spécifique en dépit de son œuvre et de son rayonnement, Ventura de la Vega fait l'objet de plusieurs biographies et travaux. Sa présence en France est des plus conséquentes, sa correspondance, étudiée par Pilar Lozano¹⁴³, témoigne également des nombreuses relations avec des hommes et des femmes dont la position est privilégiée, comme Eugénie de Montijo. Parmi les dizaines de traductions effectuées, l'une a défrayé la chronique. Il s'agit du *Marqués de Caravaca*, dont l'intrigue est proche de *Jugar con fuego* qui avait été un succès. C'est Barbieri qui composait les partitions de ces deux œuvres. À une période où la critique fustigeait les traductions du théâtre français, la deuxième devait être une façon pour Ventura de s'amender vis à vis du public : il jura que la pièce était originale, et ce même à son ami Barbieri qui eut toutes les difficultés à le défendre. Il s'agit du "cas" de plagiat, isolé mais symptomatique, et suffisamment bruyant pour occulter toutes les œuvres pourtant écrites selon la même méthode. Car, comme le montrait le chapitre 2, aucune traduction, même la plus fidèle, ne recherche l'idéal de littéralité qui définit une pratique toute autre, au XIX^e comme aujourd'hui. Cette posture équivoque est illustrée par l'article suivant :

La littérature dramatique en Espagne fait, depuis quelque temps, de louables efforts pour cesser d'être tributaire des théâtres étrangers, et particulièrement de ceux de France, dont elle jouait presque tous les répertoires variés. A la tête de cette réaction nationale marche M. Ventura de la Vega. Il vient encore de faire représenter, sur le théâtre del Principe, une comédie intitulée L'Homme du Monde. Cette comédie a obtenu un très grand succès ; l'auteur a été rappelé trois fois en scène, et il a été forcé de se soumettre à cette triple ovation.¹⁴⁴

Bonne foi ou stratégie commerciale, difficile de trancher. D'autant plus que la position de Ventura à Paris est délicate :

[...] Les journaux de Madrid nous ont entretenu des succès de Mme Ventura de la Vega, femme du secrétaire des commandements de la reine et l'un des poètes les plus distingués dont s'honore la nouvelle Espagne. Mme de la Vega est en ce moment à Paris, et les démarches faites près d'elle par le directeur des Bouffes portent à croire qu'elle chantera à ce théâtre incessamment. Paris ne peut manquer de ratifier les triomphes obtenus par elle à côté de Rubini à Madrid. Mme de la Vega possède, dit-on, une fort belle voix de soprano. Roger de Beauvoir.¹⁴⁵

b) Les frontières de la loi

Juan del Peral, auteur d'un livret de zarzuela pour notre période et éminent dramaturge, prendra également part à ces échanges au sein du milieu théâtral. Une lettre de 1879 de sa

¹⁴³ Pilar LOZANO GUIRAO, *El archivo epistolar de Don Ventura de la Vega*, Madrid, 1958, Tirada aparte de "Revista de Literatura" (Fasc. 25 y 26. Enero-Junio), 1955, pp. 121-172.

¹⁴⁴ *La France théâtrale*, Jeudi 16 octobre 1845, n°83 p. 3.

¹⁴⁵ *La Sylphide*, Lettres parisiennes. À M. le Directeur de la Sylphide, p. 3.

main, que nous traduisons, montre combien ces liens entre les théâtres de chaque capitale étaient réels et solides¹⁴⁶, et ce en raison de relations juridiques notamment :

Paris 6 février 1879
Excellentissime M. Antonio Canovas

Mon distingué ami et chef :

Vous devez savoir que j'ai réalisé avec Ventura de la Vega les premiers règlements du Théâtre Espagnol. Avant que vous (?) ayez pensé à la loi de propriété littéraire, j'avais moi-même employé ici mes moments de liberté à étudier les traités de la France avec différentes nations, ce dont j'ai parlé à Molinos. Je suis membre du congrès international littéraire de cette dernière année, en raison de quoi j'aurais été l'un de ceux qui conçoivent ce même projet en 1867, lors de la dernière Exposition.

Au vu de ce que j'ai l'honneur de vous exposer, et de ce télégramme,

[extrait de presse en français]: *Madrid, 25 janvier, Le gouvernement a décidé, conformément à la loi récemment votée sur la propriété littéraire, de dénoncer tous les traités relatifs à cette matière existant avec les nations européennes.*

et après vous avoir demandé pardon pour le dérangement que je vous cause, je prends la liberté de vous manifester mon désir d'être l'un des membres qui formeront probablement la commission espagnole qui traitera avec la française pour former le nouveau traité de propriété littéraire.

Il n'y a pas d'incompatibilité avec mon destin (?) de vice président, car je le demande gratis ad honorem à titre de gloire uniquement.

Habitant à Paris, je ferais économiser au gouvernement ce qu'il paie à ceux qui viennent d'Espagne : et si mon humble opinion a une valeur, moins ils seront mieux ce sera ; beaucoup de gens pour le Roi est une bonne chose, selon le proverbe, et ainsi seront évitées les critiques auxquelles avait donné lieu la nombreuse Commission de la dernière Exposition.

Je vous demande pardon à nouveau de vous distraire de vos multiples et sérieuses occupations, et je vous salue en me répétant votre loyal subalterne, affectueux J. P. et bon ami qui de toutes manières l'aime

Juan del Peral

5 rue de la Tour des Dames¹⁴⁷

Outre le contenu renvoyant aux préoccupations d'ordre professionnel, soulignons l'insistance dont Peral fait preuve à propos de son lieu de résidence, c'est une réalité qu'il partage avec de nombreux autres artistes de sa génération qui considèrent Paris comme leur deuxième lieu de vie.

La *Convention internationale franco-espagnole* du 15 novembre 1853¹⁴⁸ est un document précieux pour comprendre ces relations. À l'article 3, elle stipule que le traducteur

¹⁴⁶ Voir Annexe 4.

¹⁴⁷ Archivo Histórico Nacional, Diversos-colecciones, 17, n°1593.

est protégé pendant 5 ans de la publication d'une traduction de la même œuvre par un autre traducteur, à condition que sa propre traduction ait été publiée dans les six mois suivant la parution de l'œuvre originale. Si l'auteur veut se réserver le droit de traduction, il doit le déclarer en tête de l'œuvre.

De même, les œuvres espagnoles devaient être déposées au bureau de la Librairie du Ministre de l'intérieur à Paris. On peut ainsi constater la présence du tampon "Convention franco-espagnole Art.7 / Ministère de l'Intérieur / Bureau de la Librairie" sur l'édition conservée au département de la musique de la Bibliothèque Nationale de *Buenas noches Señor Don Simón* Luis Olona et Cristóbal Oudrid¹⁴⁹.

L'article 5 fait davantage référence au phénomène d'adaptation qui se produit à l'époque :

La protection du droit de traduction n'a pas pour objet d'interdire les imitations et les appropriations faites de bonne foi des œuvres littéraires, scientifiques, dramatiques, de musique et d'art, en France et en Espagne, mais seulement d'en prévenir les contrefaçons, les réimpressions, les représentations et copies faites au préjudice des intérêts et des droits spécialement réservés aux auteurs et aux inventeurs.¹⁵⁰

Cet article montre bien la perméabilité qui régnait entre traduction, "imitation" et "adaptation" ; on peut aussi s'interroger sur l'expression "bonne foi". Concerne-t-elle le fait d'indiquer la source d'une imitation ou au moins d'annoncer l'origine étrangère de l'œuvre ? Dans notre répertoire, la première mention "arreglado" (*Sueño de una noche de verano* de Escosura) date de 1852, les œuvres précédentes sont toutes annoncées comme "originales" alors qu'elles ne l'étaient pas davantage en réalité...

Olona, à ce sujet, est en relation rien moins qu'avec Théophile Gautier. La correspondance de ce dernier fait état d'un contrat rédigé par les frères Olona Luis et José concernant la traduction de leurs œuvres par Gautier. Ce contrat est conservé à l'Institut de France. La lettre date du 28 avril 1854¹⁵¹, elle, montre l'assise des frères Olona, régnant en

¹⁴⁸ "Convention entre la France et l'Espagne pour la garantie réciproque de la propriété des œuvres d'esprit et d'art", in *Manuel Annuaire de l'imprimerie de la librairie et de la presse*, par Ferdinand Grimont, Paris, Jannet, 1855, p. 179-185.

¹⁴⁹ *Buenas noches Sor D. Simon*, zarzuela en un acto, arreglada a la escena espanola por D. Luis Olona, musica de C. Oudrid, Carrafa Almacenista y editor de musica de S.S. M.M. y A.A., Calle de Principe n°15 en Madrid.Vm⁴941

¹⁵⁰ "Convention...", p. 181.

¹⁵¹ Théophile GAUTIER, *Correspondance générale 1854-1857*, éditée par Claudine LACOSTE-VEYSSEYRE, Tome VI, sous la direction de Pierre LAUBRIET et avec la collaboration de Jean-Claude Fizaine, Andrew Gann

maîtres sur la scène espagnole qu'ils se partagent avec quelques autres auteurs. Ils offrent ainsi un tiers de bénéfice au lieu du quart énoncé dans la convention.

Plusieurs textes traitent du statut des œuvres et des traductions. Pour le règlement interne du Circo, repris en 1854, on attend d'Olona ce qui suit : deux œuvres écrites, "arregladas ou traducidas"¹⁵². Cette équivalence entre une œuvre "adaptée" ou "traduite" montre une tolérance donc à propos des œuvres et de leur originalité. Notons la présence d'un article consacré aux "refundiciones", réalité à part entière du répertoire théâtral espagnol de cette époque.

La question des droits est bien sûr représentative des relations franco-espagnoles d'un point de vue aussi bien personnel que professionnel. La correspondance de Barbieri contient de nombreuses lettres à propos d'une zarzuela traduite en français par Olona dans le but d'être mise en scène à Paris. C'est un épisode ultérieur aux dates liminaires de notre travail, mais nous y faisons succinctement référence. Il s'agit de *Mi mujer y el negro*. L'entreprise échouera malgré tous les efforts.

Les lois, conventions, règlements, s'ils sont nécessaires et qu'ils favorisent, clarifient les échanges, ne suffisent pas à gommer les frontières aussi bien culturelles que commerciales. D'autres liens viennent compléter, compenser, complexifier cette réalité.

4) Affaires de famille : le clan Olona

Le cas d'Olona et des droits d'auteurs ne s'arrête ni à sa mort ni à son œuvre. Précisons tout d'abord qu'il n'y a pas un Olona mais plusieurs : le père, Luis, directeur de théâtre, les deux fils - les plus importants dans le cadre de notre recherche - Luis et José, et les deux fils du premier, Luis Carlos (ou Louis-Charles) Olona et Belnie et Carlos Olona Di Franco. Un autre lien, amoureux et familial, a uni Luis, le librettiste le plus prolifique de notre répertoire, à Paris qu'il qualifie de "rey de Europa"¹⁵³. Emilio Casares a publié dans l'*Epistolario* le testament de Luis Olona, marié à Carolina di Franco, célèbre chanteuse, dont il a eu un fils, Carlos. Le testament précise que suite à un premier et court mariage, Olona a

et Marie-Hélène Girard, ouvrage publié avec le concours du Centre National de Recherche Scientifique, Paris, Genève, Droz, 1991, p. 28-30, lettre 2017.

¹⁵² Emilio CASARES RODICIO, *Francisco Asenjo Barbieri 2...*, Art.45, p. 50.

¹⁵³ *Legado Barbieri...*, p. 788, n°2296, París s.d., "París mejora visiblemente, del año pasado acá encuentro grandes reformas. Es un país prodigioso y merece ser el rey de la Europa."

"entretenue des relations amoureuses avec Angélique Belnie"¹⁵⁴. Ce nom, Belnie, était présent dans la liste des acteurs de la première troupe du Théâtre Français, nous l'avons cité dans le point 2, ainsi que pour les représentations suivantes¹⁵⁵ :

"Espectaculos"

Theatre Français (Coliseo de la Cruz)

Nota. El sábado próximo se verificará una función extraordinaria a beneficio de Mme. Lobry, por el orden siguiente :

L'article 213 du code civil, comedia vaudeville en un acto, por MM. Dennery y Gustave Lemoine.

Repartimiento

| Personnages | | Actores |
|----------------------------|-----|---------------|
| Duriveau, agent de changes | MM. | Nestor |
| Chambellan, idem. | | Roche |
| Auguste de Valleville | | Francisque |
| Jean, domestique | | Ludovic |
| Clara, femme de Duriveau | | Mmes. Lobry |
| Lucie, femme de Chambellan | | Belnie |

[...]

"Espectaculos" Théâtre Français

[...]

Primera representación de *Le Bourgmestre de Sardam, ou le Prince charpentier*, vaudeville en dos actos por MM. Melesville, Merle et Boirie. – El beneficiado desempenara el papel de Van-Bett.

Distribución

| Personnages | | Actores |
|---|--------|---------------|
| Pierre, premier czar de Russie | MM. | Omer |
| Pierre Flimann, garçon charpentier | | Dussaule |
| Van-Bett, bourgmestre de Sardam | | Nestor |
| Leford, ambassadeur de Hollande | | Beaujean |
| Le marquis de Chateaufort, ambassadeur français | | Francisque |
| Lord Simpley, ambassadeur anglais | | Roche |
| Brown, maître charpentier | | Ludovic |
| Un officier anglais | | Alfred |
| Maria, nièce du Bourgmestre | Madlle | Belnie |

L'étroitesse de ces liens est troublante. Cette actrice a entretenu une correspondance avec Barbieri ; Emilio Casares a reproduit une partie de cette correspondance, nous avons consulté l'intégralité de celle-ci, conservée à la Biblioteca Nacional de España. Il semblerait qu'une relation amoureuse se soit nouée entre Angélique Belnie et Luis Olona à Madrid,

¹⁵⁴ Son frère José a, lui, épousé officiellement une actrice française, prénommée Thérèse.

¹⁵⁵ Dans *La España*, Jueves 1^o de Enero de 1852, n^o1151. p. 4 et *El Heraldo*, 20 de diciembre de 1851 p. 4.

union dont naîtra deux ans plus tard un garçon dont voici l'acte de naissance figurant au registre de l'état civil de Paris :

(21)

NAISSANCES.

ANNÉE 1853 Arrondis^t ancien. 2

Noms: Olona

Prénoms: Louis Charles

Date de la naissance: 10 avril 1853

463.561

ARCHIVES NATIONALES V3E/N1717

Le testament de Luis Olona précise qu'il fut "élevé à Paris sous les auspices de son père"¹⁵⁶. La première lettre conservée témoigne de la vie du couple :

19 mars 1855

Cher Monsieur et ami

Vous connaissez comme moi l'éloquence de mon époux et maître et vous aurez été à même de l'apprécier à sa juste valeur : cependant cette éloquence toute grande et toute persuasive qu'elle soit ne me paraît pas suffisante pour vous exprimer mes remerciements pour les deux jolies bouteilles de Bordeaux et de Peralta. Je regrette de ne pas m'être trouvée hier dans un état de santé assez complet pour me permettre de fêter dignement deux hôtes aussi charmants : avec cela vous me recommandiez de me griser et j'ai toujours à cœur d'accomplir rigoureusement mon devoir ; donc, la première fois que les bouchons vont sauter j'ai bien peur de me retrouver sous la table et j'espère que vous serez satisfait.

¹⁵⁶ "criado en Paris bajo los auspicios de su padre", Epistolario p. 810, n°2239, testamento de Luis Olona.

Il y a une espérance qui me grise autant que le vin : c'est de voir jouer votre opéra-comique samedi : donc je vous en prie, ayez pitié de mon anxiété, travaillez sans trêve ni repos, ne mangez plus, ne dormez plus mais faites réaliser le rêve le plus cher de ma présente existence ou je n'aurai plus qu'à vous maudire.

Souffrez que je m'exprime à l'anglaise en vous priant de retourner mes compliments respectueux à madame votre mère et à votre aimable soeur, et croyez à la sincérité de l'amitié de

AB de Olona¹⁵⁷

Angélique Belnie (1829- ?) appartient à la même famille que l'acteur Belnie, rattaché à Feydeau, au Gymnase puis à l'Opéra-Comique, double de Féréol, qui jouissait d'une certaine célébrité si l'on en croit la presse. Dès cette première lettre, la familiarité non seulement avec Barbieri mais surtout avec sa musique et avec la vie théâtrale espagnole en général est tangible ; elle se poursuivra tout au long des lettres.

Paris 3 septembre 1857

Cher Monsieur Barbieri

J'ai été très agréablement surprise en recevant la visite de monsieur Gaztambide. Il m'a remis votre lettre que j'ai su traduire et comprendre parfaitement bien toute seule. Merci, merci mille fois pour les marques de souvenir et de sympathie que vous m'accordez à moi et à ma famille, croyez que nous en sommes tous honorés et bien sincèrement reconnaissants, ne doutez jamais de notre vive amitié et des vœux que nous formons pour votre prospérité et votre satisfaction dans toutes les choses que vous pouvez souhaiter. Nous espérons tous vous revoir à Paris et entendre encore votre charmante musique dont nous sommes si justement les admirateurs enthousiastes.¹⁵⁸

La visite de Gaztambide, la proximité avec Barbieri et le commentaire sur sa musique prouvent une nouvelle fois la rencontre de deux cercles, leur fusion.

Du 25 Février 1861

Faisons que le diable emporte Monsieur Barbieri qui ne nous donne pas de ses nouvelles. Voilà ce que nous chantons en chœur à la maison depuis plus de quinze jours. Je commence à croire pour mon compte que le postillon de Longjumeau vous a emporté en croupe avec lui sur sa mule dans les profondeurs de quelque forêt mystérieuse. Sans plaisanterie savez-vous que c'est très mal d'oublier ainsi ses amis ? Nous sommes moins ingrates il ne se passe guère de jours sans que votre nom et votre souvenir ne viennent se mêler à notre conversation, il est vrai que nous ne sommes pas occupées comme vous devez l'être, mais c'est égal, on doit toujours trouver un petit quart d'heure pour écrire à ses amis, fut-ce dans le plus mauvais des français. Louis me donne de vos nouvelles dans ses lettres, sans cela nous serions à nous demander si vous n'êtes pas très malade et c'est par lui que je sais que vous écrivez la musique du postillon traduit par Monsieur Vega.

Je voudrais bien avoir le prétexte de vous écrire une très longue lettre mais pour cela il faudrait des nouvelles et je n'en sais aucune sauf la mort de Monsieur Scribe qui est vraiment un événement, mais pour vous ce n'est peut être déjà plus du nouveau.¹⁵⁹

¹⁵⁷ *Cartas de Angélique Belnie de Olona a Barbieri*, BNE MSS/14006/1/10 (1).

¹⁵⁸ Id. (3)

¹⁵⁹ Id. (5)

Outre le fait que cette lettre confirme que *El Postillón de la Rioja* n'est pas une traduction du *Postillon de Longjumeau* (la lecture des livrets l'avait montré contrairement à ce qu'induisait la proximité des titres), elle témoigne d'une pratique naturelle, évidente et cela même du point de vue français. Aucun secret n'est ici sous-entendu dans le fait de "traduire".

On lit aussi dans la lettre 12, du 2 mars 1866 :

J'ai bien compris votre lettre quoiqu'elle soit en espagnol. La mort de Don Ventura de la Vega est bien regrettable car c'était un homme de talent. Je crois que cette mort et celle de Luis doivent faire le plus grand tort à la zarzuela car sauf Mr. Camprodon je ne vois pas d'autres auteurs. Tout cela est triste, bien triste.¹⁶⁰

Une actrice française, cultivée, ex-compagne d'un auteur espagnol de renom, se prononce sur la valeur artistique des œuvres de trois librettistes espagnols.

On suppose que Luis Olona abandonne sa "femme" (il ne l'a pas épousée officiellement, mais les échanges laissent croire à une bénédiction religieuse) en 1856 pour Carolina Di Franco chanteuse d'origine italienne très célèbre à Madrid où, avec sa soeur Clarice, elles sont à l'affiche d'opéras et de nombreuses zarzuelas. C'est de cette période que datent les autres lettres qu'Angélique Belnie écrira jusqu'en 1866. Luis Olona est mort en 1863 et l'un des sujets les plus abondamment traités est celui des dispositions testamentaires du défunt à l'égard de son fils français, Louis-Charles, mais également de son fils espagnol, Carlos (1857-1901) et confiées exclusivement à la responsabilité de son propre père.

Carlos et Louis Charles sont les héritiers. Un article de 1893 dans *Le Droit d'auteur* rapporte que Carlos Olona y Di Franco, "unique héritier nécessaire" (son frère étant décédé) demande la jouissance exclusive des droits d'auteur de son père¹⁶¹. Ils furent eux aussi auteurs (et acteurs) mais n'atteignirent pas l'envergure de leur père. Louis-Charles, d'une santé fragile, mourut prématurément en 1879. Nous avons retrouvé dans la correspondance de Barbieri les documents suivants¹⁶² :

¹⁶⁰ Id. (12)

¹⁶¹ *Le Droit d'auteur*, 15/08/1893, p. 92-93 : "Ordonnance royale concernant l'inscription d'œuvres littéraires en faveur d'héritiers nécessaires".

¹⁶² *Cartas de Luis Carlos Olona y Belnie* (+ en 1879), BNE MSS/14038, 123-125.

Cartas de Luis Carlos Olona y Belnie (+ en 1879)

(124)

24 Septembre 1878

Très cher et estimé Monsieur,

Je suis de passage à Madrid, et je saisis avec un véritable enthousiasme cette occasion si rare d'aller vous présenter mes respects et les compliments de ma famille.

J'aurai l'honneur de vous rendre visite vers 3 heures, s'il vous plait de recevoir le fils de votre ancien ami et

Votre sincèrement dévoué

Luis Olona y Belnie

(123)

Madrid, 2 Novembre 1878

Très cher Monsieur,

Obligé de quitter Madrid aujourd'hui même, je crains dans les circonstances précipitées où va s'effectuer mon départ, de ne pouvoir aller vous faire personnellement mes adieux.

Recevez donc, Monsieur, je vous en prie, l'expression la plus sincère des meilleurs sentiments de votre tout dévoué,

Luis Olona

(125)

[Faire part de décès imprimé]

Vous êtes prié d'assister au Convoi, Service et Enterrement de
Monsieur Louis-Charles OLONA

Auteur dramatique

décédé à la Maison Municipale de Santé (Dubois), à l'âge de 26 ans, qui se feront le Lundi 1er Septembre, à 4 heures très précises, en la Chapelle de la Maison de Santé.

De Profundis.

De la part de sa Grand'Mère, Madame Veuve BELNIE ; de sa Mère, Madame Angélique BELNIE-OLONA ; de sa Tante, Madame Hortense BELNIE-HASTINGS ; de son frère Carlos OLONA ; et de tous ses amis.

On se réunira à la Maison Municipale de Santé, 200, Faubourg-St-Denis

La presse avait salué *Le Soldat Rouvel* (1879) et *Les Cornes de Clocheville* (1878)¹⁶³.

Elle était partagée quant à ses qualités d'acteur¹⁶⁴. *La Presse* l'a ardemment défendu¹⁶⁵. Carlos est l'auteur notamment de *El Maestro Campanone*.

¹⁶³ *Le Tintamarre*, dimanche 10 février 1878 p. 4 et *L'Orchestre*, janvier 1879 p. 4. Deux pièces sont conservées à la Bibliothèque Nationale, *Vendée!* et *L'Inondation*.

¹⁶⁴ Paul ALEXIS, *Émile Zola. Notes d'un ami*, Paris, G. Charpentier, 1882, Chapitre VII, "L'auteur dramatique : "Là, le directeur, M. Camille Weinschenk, c'est une justice à lui rendre, fit de son mieux pour monter convenablement les *Héritiers Rabourdin*. Il n'y eut pas de sa faute, si ce « mieux » ne fut pas suffisant. A l'exception de mademoiselle Charlotte Reynard, alors une nouvelle venue qui, dans son rôle de « Charlotte » se révéla charmante de grâce et d'espièglerie, la pièce fut médiocrement interprétée. M. Mercier, vieil acteur, doué d'un jeu assez naturel, mais sentant un peu la province, ne se montra que convenable dans le rôle de Rabourdin, dont il eût fallu composer une grande figure. Ce qui fut tout à fait déplorable, ce fut l'incarnation de l'octogénaire Chapuzot, dans le tout jeune M. Olona. Le pauvre Olona, que j'ai connu, garçon de bonne famille ayant fait ses classes, bachelier, je crois, et poète, auteur dramatique lui-même, non sans talent, — mort depuis d'une maladie de langueur, — faisait alors partie de la troupe de Cluny, poussé sur les planches par une irrésistible et malheureuse vocation. Amoureux de son art, mal servi par une nature ingrate, mais enthousiaste et piocheur,

De la naissance de Luis Olona père en 1803 à la mort de Carlos Olona en 1901, la chronique de cette famille et entreprise théâtrale aura couvert un siècle entier et deux territoires, deux lieux que chacun avait en commun.

CONCLUSION DE LA PREMIÈRE PARTIE:

L'état des lieux et la tentative d'interprétation de modalités de transfert révèle à la fois du point de vue littéraire une hétérogénéité générique et une homogénéité de ton. À une exception près : la question des vers, dont l'importance est palpable en Espagne. Au delà des faits, des événements, des expériences vécues par les auteurs du répertoire, une transposition symbolique de leurs relations de parenté à celle des œuvres est tentante. La production peut être lue, comprise, entendue selon les mêmes critères que ceux qui définissent les liens humains. Parmi ces liens, amicaux, maître/disciple, amoureux, filiaux, le lien juridique invite à conceptualiser une idée qui nourrit le répertoire espagnol, aussi bien littéraire que musical d'ailleurs, celle de la légitimité. Est-il légitime de qualifier un répertoire d'espagnol s'il est exempt d'une idée de "pureté" des origines ? Les travaux sur la traduction proposent une solution à ce conflit culturel. Tout d'abord, les notions de parenté et de fidélité éloignent une vision unique des œuvres, tant celle d'une traduction littérale, dépendante, inféodée à sa source, que celle d'une œuvre première, originale, vierge de toute influence. Il faut évoluer dans une zone grise dans laquelle la question du texte-source et du texte-cible est privée d'une chronologie nette. George Steiner explique ce phénomène aussi complexe qu'insaisissable :

Les rapports d'"invariance à l'intérieur d'une transformation" sont, plus ou moins directement, ceux de la traduction. Sous cet angle, les concepts de "structure sous-jacente", "réapparition", "limitation", "règle de réécriture", "liberté" de la grammaire générative et transformationnelle se chargent d'une signification plus vaste. Et moins difficile à concilier avec les réalités du

voilà l'infortuné chargé de créer un vieillard de quatre-vingts ans. Pendant les six semaines de répétitions, chaque jour, il apportait une nouvelle voix de vieux : voix de gorge, de nez, de ventre, il les essayait toutes. Ça allait du polichinelle à l'auvergnat ! Certains jours, pourtant, l'obstiné chercheur trouvait des intonations à peu près possibles.

- Parfait ! lui disait-on. Tenez-vous-en à ce vieux-là.

Mais, à la répétition suivante, mon Olona ne retrouvait plus le même vieux. Parfois, pendant qu'on répétait les scènes dont Chapuzot n'était pas, on entendait tout à coup de lointains chevrottements nasillards sortant des dessous du théâtre : c'était Olona cherchant une autre voix de vieux ! Enfin, le jour de la première, après avoir apporté une cinquantaine de voix de vieux différentes, il en produisit une, pas encore entendue, et plus mauvaise que toutes les autres.

¹⁶⁵ *La Presse*, 23 décembre 1878.

langage humain et du développement de la culture. Selon une définition "topologique", une culture est un enchaînement de traductions et de transformations de constantes (si l'on se souvient que la "traduction" tend toujours vers la "transformation").¹⁶⁶

Le miroir de la traduction n'offre jamais de reflet fidèle, il est volontairement brouillé par une pratique visant la nouveauté, une nouveauté paradoxalement fondée sur la récupération d'un matériau préexistant, comme le livret français. Ce paradoxe trouve sa cohérence dans une idée de renforcement : plus le matériau étranger, français, sera convoqué, mis en présence par divers moyens, plus l'écart sera garanti et visible. Et c'est cet écart qui constitue le gage, le sceau d'une propriété, la ligne de démarcation entre deux territoires, certes voisins, mais séparés par une frontière.

Dès lors, deux interrogations naissent qui motiveront respectivement les parties 2 et 3 de ce travail : comment est traité musicalement ce qui constitue le lieu commun, le fait commun littéraire constaté ? assistera-t-on à l'échelle musicale à l'adoption d'une méthode similaire à celle du traducteur qui procède parfois de l'adaptation partielle ou intégrale ?

La métaphore du territoire regorge de possibles interprétations des modalités de transfert qui séparent ou unissent, éloignent ou rapprochent les deux répertoires en présence. D'abord parce qu'ils évoluent dans deux lieux, deux pays, deux villes différents. Mais aussi parce que ces deux territoires peuvent partager certaines régions. C'est encore George Steiner qui formule une pensée permettant une vision spatiale du phénomène :

On peut qualifier de *topologiques* ces transformations multiples et ces réagencements de rapports entre un prétexte verbal initial et ses réapparitions successives sous d'autres formes, verbales ou non. Ce que j'entends par là est très simple. La topologie est la branche des mathématiques qui traite des relations entre les différents points d'une figure et des propriétés fondamentales de celle-ci qui ne varient pas quand on la déforme (quand on imprime à la membrane sur laquelle on a tracé un triangle une forme conique ou sphérique). L'étude de ces constantes et fonctions géométriques et algébriques qui ne sont pas affectées par la transformation est apparue décisive pour les mathématiques modernes. Elle a révélé des traits communs et des groupements sous-jacents parmi une foule de fonctions et d'organisations de l'espace apparemment diverses. Parallèlement certains invariants et constantes charpentent la multiplicité des formes d'expression de notre culture. C'est grâce à eux qu'il est possible et, ce me semble, fécond, de considérer la trame de la culture comme "topologique". Quelques unes de ces constantes sont spécifiquement verbales. D'autres thématiques. D'autres encore formelles. (...)¹⁶⁷

C'est notamment en écho à la "topologie" de George Steiner que nous avons donc choisi d'intituler la seconde partie "Lieux communs".

¹⁶⁶ George Steiner, *Après Babel...* p. 572.

¹⁶⁷ Id. p. 571.

DEUXIÈME PARTIE :

LIEUX COMMUNS

Introduction

Comme nous l'avons constaté dans la première partie, deux terrains sont éminemment favorables à l'éternelle répétition du "mythe" : le terrain populaire et le terrain militaire. Si l'un n'exclut pas l'autre, chaque terrain tire son succès, sa productivité, d'origines bien différentes.

Ce magnétisme existant entre les deux "visages" (local et national ?) de la zarzuela est expliqué dans un article de Barbieri rédigé en 1882 :

Avant tout il convient de préciser que lorsque je parle de musique populaire, je ne me réfère pas tant à ces compositions qui, nées du génie d'un artiste donné, ont fini par appartenir au domaine public, mais à celles qui, sans auteur connu, constituent l'immense répertoire de la musique dite nationale, musique qui est, dit le sage Lichtenchtal, une image fidèle du caractère des nations, selon le génie, le statut social, la langue, le climat et les coutumes de chacune d'elles.¹

La question de l'anonymat, propre aux compositions populaires, permet de personnifier le peuple comme auteur lui-même du répertoire. Le glissement entre musique "populaire" et "nationale" s'opère ainsi logiquement : le "génie", au sens du "Geist" allemand, est unique et unifie un territoire, une population, aussi abstraites que soient ces entités.

La référence au *Dictionnaire de musique* de Lichtenthal², traduit en français en 1839 mais rédigé en italien, est intéressante dans ce contexte. Cet ouvrage est connu à l'époque et offre un point de vue critique révélateur.

À la page 97 du tome 2 de la version française, on lit la définition évoquée de la musique nationale :

On qualifie ainsi la musique propre aux différentes nations ; chacune a des caractères qui la distinguent de celle des autres nations.³

L'ambiguïté de cette définition est palpable : chaque musique nationale est différente mais participe de la même démarche. Et si toutes les musiques nationales de ce fait se

¹ Francisco Asenjo BARBIERI, "La música militar" in *La Ilustración Artística*, Barcelona, Tomo I, 15-X-1882, n°42 y 29-X-1882, n°44 cité par Emilio CASARES RODICIO, *Francisco Asenjo Barbieri 2...*, pp. 405-411, "Ante todo conviene advertir que cuando digo música popular, no me refiero tanto a aquellas composiciones que, nacidas del genio de un determinado artista, han pasado a ser de dominio público, cuanto a todas las que, sin autor conocido, constituyen el inmenso repertorio de la llamada música nacional ; música que es, dice el sabio Lichtenthal, imagen fiel del carácter de las naciones, según el genio, el estado social, la lengua, el clima y las costumbres de cada una de ellas."

² *Dictionnaire de musique par le Dr Pierre Lichtenthal*, traduit et augmenté par Dominique Mondo, Troupenas, 1839, tome II K-Z, (première édition : *Dizionario e bibliografia della musica*, Milano, Fontana, 1826).

³ Id. p. 97.

ressemblaient ? Interviennent alors les caractères "locaux" ; la musique populaire devient une source d'approvisionnement pour la musique militaire.

On trouve dans le même ouvrage une notice intitulée "Spagna" qui justement mêle les deux répertoires. L'auteur qualifie de "nationale" les expressions de la musique populaire :

La musique nationale espagnole consiste dans les *fandangos*, *boléros*, *seguidillas*, *tonadillas* et *tiranas*. Ces deux derniers ne se dansent pas ; les autres se dansent et se chantent avec accompagnement de guitare, de castagnettes, etc. En parlant de la musique espagnole il est impossible de ne pas faire aussi mention de la danse.

Il fait ensuite un rapprochement concernant le théâtre lyrique que nous reproduisons au passage afin de cimenter une fois de plus les éléments comparés :

Les *sayn[è]tes* sont une espèce d'intermèdes très agréables qui commencent par un chœur et contiennent aussi des tonadillas. Les Espagnols ont en outre la *zarzuela*, sorte de drame lyrique qui ressemble beaucoup à l'opéra-comique français.

Enfin, portant un regard sur l'"habitant de l'Ibérie", Lichtenchtal décrit les deux visages qui composent son portrait, sa "nature" :

Le chant paraît être inséparable de la nature d'un Espagnol. Ce peuple possède une oreille délicate, et ses chansons simples et naïves portent l'empreinte de son caractère et de la situation dans laquelle il se trouve. C'est par des chants que l'Espagnol exprime ses sensations. Depuis Pélage jusqu'à Mina, depuis la conquête de Grenade jusqu'au dernier moment de la sanglante lutte contre l'usurpation française, l'habitant de l'Ibérie a soupiré des chants d'amour, ou bien, en marchant au combat, il entonnait des airs guerriers pour défier l'ennemi et célébrer sa victoire.⁴

L'amour et la guerre, deux mamelles d'une nation ? Doit-on y voir une définition de la "Mère patrie" ? Quel pays ne s'identifierait-il pas à cette définition, en remplaçant simplement les noms de danse mentionnés dans le premier extrait par d'autres ? À noter également le rapprochement – certes pas nouveau – entre zarzuela et opéra-comique, comme si définir une singularité ne pouvait fonctionner, paradoxalement, qu'à travers des similarités. Cette élasticité, ce jeu sur les distances est au cœur de la problématique : comment mesurer, évaluer, voir, pour employer des termes liés à un "espace", la frontière entre deux lieux qui ont pourtant des espaces communs ? Outre le double sens de l'expression "lieu commun", à la fois dans l'espace et dans la représentation, la question de cette "communauté" liée à un espace clos pose le problème non seulement de la perméabilité de ces espaces mais aussi celui de leurs frontières. Et si l'espace en question englobait les scènes espagnole et française,

⁴ Id. pp. 297-301.

parisienne et madrilène, tant qu'il s'agit d'un répertoire chanté et parlé ? La confrontation, le face à face strict de deux espaces ne sont pas performants ; l'infiltration, la superposition, la parenté (et ce terme nous projette dans l'univers de la traduction) permettent une approche plus soucieuse de la réalité. C'est du moins l'hypothèse des citations étudiées.

CHAPITRE 1 : L'USAGE DU COSTUME OU LA MUSIQUE POPULAIRE COMME MATERIAU COMMUN

Plusieurs cas de figures concernent cette présence : le type de sujet (action à la campagne), la mode de la romance d'origine populaire chantée dans un salon, celle de la danse. En règle générale, la source d'un emprunt n'est pas identifiable en ce qui concerne notre répertoire, à l'inverse du vaudeville. Ce genre typiquement français a pourtant, pour ce chapitre, un intérêt tout particulier. Comme le rappelle Barbieri, contrairement au vaudeville, la musique des zarzuelas est toujours originale au sens où elle est "composée pour l'occasion". Cependant, la convocation à des moments précis de numéros populaires, qui semblent autonomes, rapproche la conception dramatique des deux genres. En d'autres termes, c'est l'alternance même des passages parlés/chantés qui est interrogée par cette façon de faire. L'opéra-comique recherche davantage de fluidité entre les deux, la chanson de vaudeville intervient en général de façon plus abrupte, sa durée, sa forme souvent en rondeau, ne servent pas forcément l'illusion théâtrale ; c'est l'inattendu, le décalage, la naïveté de cette irruption musicale qui provoquent son effet comique. C'est un tout autre système dramatique.

D'un point de vue musical, certaines zarzuelas sont à mi-chemin entre l'opéra-comique et le vaudeville pour le goût du morceau populaire d'anthologie mais également par l'absence de reprise. La recherche d'une unité stylistique est également indéniable s'agissant de la zarzuela. Lorsqu'une œuvre est composée en collaboration – de même que certains opéras-comiques⁵ – les compositeurs se répartissent les actes et sont en présence, ils sont contemporains. De plus, contrairement à l'application d'une musique préexistante à un texte nouveau qui caractérise le vaudeville, les compositeurs de zarzuelas travaillent pour un seul livret. Ici le sens populaire prend une autre dimension : le vaudeville nous invite à considérer qu'une musique employée à plusieurs reprises est populaire, passée dans le "domaine public", c'est à dire de main en main. Même si l'origine du morceau est signalée il est présenté "manipulé", différent de sa version originale.

⁵ Ajoutons également les cas de reprises musicales comme *Le Voyage à Rheims* et *Le Comte Ory* de Rossini.

1) Couleur(s) locale(s). Présences et enjeux de la musique populaire.

a) Monde rural, univers scénique

Le terrain populaire, qui enracine ses personnages dans un environnement rustique, peuplé de "bonnes gens", caractérisé par leur simplicité (Lichtenchtal écrivait "chansons simples et naïves", ne suggérerait-il pas une métonymie à valeur sociologique ?) – valeur péjorative ou non – peut remonter à un univers lointain, l’Arcadie, elle-même réécriture du *locus amoenus*. Lieu idyllique habité par des bergers à l’expression savante, l’Arcadie pourrait représenter un "lieu commun" à plusieurs titres : d’abord comme quête universelle d’un paradis perdu et ensuite comme représentation d’un espace à l’image des préoccupations d’une société, d’une époque, d’un pays, sorte de miroir idéalisant, à visée critique ou non, dont l’utopique Eldorado de Voltaire serait une réécriture en accord avec la vision des Lumières. Cette Arcadie s’offre, en ce XIX^e siècle, un nouveau visage : le parler – de nombreux vaudevilles en témoignent – est rude, proportionnellement à la générosité du personnage, bon père, bonne mère, bons époux. Ils ont un costume particulier, en accord avec l’idée que *costumbre*, mot espagnol qui partage l’étymologie de "costume", signifie aussi mœurs, manières⁶... Paradoxe : ce costume censé différencier interpelle davantage quant à l’idée d’une origine différente que celle d’une origine particulière ! Cette paix inhérente au *locus amoenus* est le plus souvent troublée par l’étranger qui s’annonce en sauveur (*La Dame blanche*) ou en amoureux (*La Fille du régiment*). Deux schémas, deux lectures sont possibles : la rencontre de deux cultures plus ou moins caractérisées et l’intrusion du

⁶ Extrait de l’article "costume" du *Trésor de la Langue Française* : " Dans cet air, Rubini produit un plaisir extrême ; à la vérité, ce plaisir n'est pas du genre tragique (...) ; mais qu'importe, puisque c'est du plaisir? Valait-il mieux nous ennuyer en étant fidèle au **costume**?" STENDHAL, *Notes d'un dilettante*, 1823, p. 369.

Reproduction de ces caractéristiques, en particulier de celles qui concernent la manière d’être habillé (cf. *couleur locale*). *Gil Blas, malgré le costume espagnol et toutes les imitations qu'on a pu y relever, est un des livres les plus français que nous ayons* (SAINT-BEUVE, *Caus. lundi*, t. 2, 1851-62, p. 353):

Prononc. et Orth. : [kɔstym]. Ds Ac. depuis 1790, d’abord (1740) sous la forme *costumé*. FER. Crit. t. 1 1787 : „on a dit longtemps *costumé* en conservant la prononc. ital. [kɔstume]”. **Étymol. et Hist.** 1. 1641 B.-A. *coustume* « manière de marquer les différences d’âge, de condition, d’époque des personnages » (POUSSIN, *Lettre à Mr. de Chantelou*, 7 nov., p. 105 ds BRUNOT t. 6, p. 720); 1662 *costume* (DE CHAMBRAY, *Idée de la perfection dans la peinture, ibid.*); 2. 1747 *costume* « manière de se vêtir conforme à la condition sociale, à l’époque » (REMOND DE SAINTE-ALBINE, *Le Comédien*, p. 193 ds QUEM.); 3. 1777 « habillement spécial » (LINGUET, *Annales* 1777, II, p. 251 ds PROSCHWITZ *Beaumarchais*, p. 332). Empr. à l’ital. *costume*, attesté au sens 1 dep. le XVI^es. (Bembo ds BATT.), d’abord « coutume » (dep. ca 1260, *Laude cortonesi, ibid.*), de même orig. que *coutume**. **Fréq. abs. littér.** : 3 378. **Fréq. rel. littér.** : XIX^es. : a) 4 335, b) 7 954; XX^es. : a) 3 972, b) 4 016. **Bbg.** AGENO (F.). *Costume, costumato. Lingua nostra*. 1953, t. 14, p. 44. – BOULAN 1934, p. 28. – GOHIN 1903, p. 291. – HOPE 1971, p. 282. – RITTER (E.). *Les Quatre dict. fr. B. de l’Inst. nat. genevois*. 1905, t. 36, p. 385.

populaire dans un cercle bourgeois. D'un point de vue musical, la liste des zarzuelas étudiées complétée par des exemples français témoigne de cette répartition.

Lorsque l'on se penche sur les partitions françaises, on note que la plupart des exemples faisant intervenir un morceau de musique populaire annonce une "espagnolade", c'est-à-dire un morceau intitulé "bolero" par exemple, renvoyant à une danse espagnole typique⁷. Lorsque ce n'est pas le cas, la partition présente certains critères qui permettent de différencier musique savante et musique populaire et qui donnent l'impression que le morceau pourrait être reconnu par un habitant du pays évoqué, même si cette idée est un leurre : on devrait parler de la musique populaire caractéristique de chaque sphère, région, or ces critères ne définissent qu'une seule musique populaire – interchangeable –, censée correspondre au lieu de l'action ou de la naissance du personnage concerné ! Nous avons dit que "costume" possédait la même étymologie que l'espagnol "costumbre" qui signifie "habitude", lui-même dérivé d'habit ("hábito" signifiant également une pratique habituelle), sens conservé en français par les termes "coutumes", "à l'accoutumée"... Ainsi, la basse en bourdon, le mode mineur mélodique, la mesure à 6/8, la forme rondeau (commune aux couplets), l'impression d'improvisation ou encore des paroles relatant une vieille légende sont autant de critères efficaces pour donner les codes au spectateur qui sait qu'il passe d'un monde à l'autre. Certes l'idée d'exotisme, ou encore celle d'un Moyen-Âge ou d'un âge antique regrettés (la célèbre romance du roi de Thulé, l'univers de Nerval, l'origine du spleen chez Baudelaire...) sont à la mode. L'insertion de ce type de morceau a une fonction bien plus importante encore que celle consistant à colorer, donner un attrait folklorique qui attire l'attention : il structure la temporalité de l'œuvre à grande échelle. Cette gestion du temps fonctionne selon une idée de fixité et une idée de mouvement, de la même manière, même si le rapprochement est caricatural, que l'alternance aria-récitatif dans l'opéra classique. Ce changement de dynamique permet la seule tension possible pour un public trop averti de l'issue de l'intrigue : il lui permet de craindre (même de façon réduite) que le héros n'arrive pas à temps, qu'il n'y ait pas d'harmonie entre l'espace et le temps. Les tenants de la culture populaire

⁷ Voir Christine RIVALAN GUÉGO "Et Viva España ! L'espagnolade, miroir ou mirage de l'Espagne ?" in *Atala* n°11, mars 2008, p. 288-300, publications du lycée Chateaubriand. "Para que lo pintoresco, lo típico viva, es preciso que sea la naturaleza de un pueblo entero, sus manifestaciones de dolor, de alegría, o de necesidad o deseo ; una exaltación de todo ello constituye lo que se llama *la españolada*, como a ciertas mentiras o bravatas pintorescas llaman en Francia una *gasconade*. A. de HOYOS y VINENT, "El maleficio de la noche", *La Novela de Noche*, n° 45, 1926 ; trad : Pour que le pittoresque, le typique vive, il faut qu'il corresponde à la nature d'un village entier, ses manifestations de douleur, de joie ou de nécessité ou de désir ; une exaltation de ce tout constitue ce qui s'appelle *l'espagnolade*, comme certains mensonges ou bravades pittoresques sont appelées en France une *gasconade*."

représenteraient une vision conservatrice, un temps clos sur lui-même, quand les tenants du parti adverse (quel qu'il soit : il n'y a pas de symétrie permettant de confronter forcément le personnage qui s'oppose par la classe sociale, le pays de naissance, le genre, la richesse...) lui opposeraient une vision progressiste. Cette vision ne serait pas morale, mais viserait la façon de mener l'action, l'idée de changement. La musique populaire pourrait donc avoir un rôle rassurant, représenter une forme d'ordre dans certains cas ou au contraire introduire l'idée d'une différence peut-être inquiétante. Peu importe, elle permet la présence d'un autre "langage", voire le langage de l' "autre", altérité nécessaire à la dynamique aussi bien théâtrale que musicale.

Enfin, la confrontation parfois si surfaite entre deux univers, bourgeois/aristocratique et populaire, permet l'idée d'une conquête, d'un inconnu (cet inconnu si connu, dont la familiarité peut aussi servir de base au comique). Au fond, l'idée subsiste que sous ce costume, sous ce refrain étrange, est peut-être caché notre alter ego (de nombreuses œuvres l'illustrent : *Les Diamants de la couronne*, *Le Domino noir*, *El Duende...*)⁸. La question de l'identité prend alors toute sa mesure, depuis celle, souvent usurpée, de tel personnage, à celle, musicale, non moins usurpée, de certains numéros.

La mode de l'espagnolade au XIX^e siècle a été étudiée. Ce qui l'a moins été, c'est la transposition de l'espagnolade dans les répertoires autres que français, et plus précisément dans le répertoire espagnol. Retour aux sources ? Espace commun aux deux répertoires ? C'est oublier la question des frontières, et celle de l'authenticité. Dans son étude sur le passeport, Gérard Noiriel rapporte les modalités de passage aux frontières et l'importance du costume, indicateur de poids pour la police⁹. Il faut donc avoir l'air de. C'est exactement ce sur quoi s'est arrêté Berlioz dans son éloge de Gomis :

Un grand artiste sans doute peut produire des ouvrages essentiellement différents les uns des autres, par leur forme, leur couleur, l'ordre d'idée qu'ils embrassent ; il peut aller même jusqu'à déguiser complètement sa manière ; mais c'est tout. Jamais, nous en sommes convaincu, un homme de style ne parviendra à écrire des choses communes avec cette aisance, cet abandon, cette intrépidité des gens qui en font leur état ; et l'aplomb dont il sera privé dans

⁸ Rappelons que le chanteur principal avait à "se fournir à ses frais tous les habits convenables à ses rôles et emplois (habits de ville et français) excepté les costumes de caractère, qui lui seront fournis par l'Administration, et de se contenter de ceux qui lui seront fournis de sa part", F-Pan, AJ131059, cité par Olivier BARA, "The Company at the Heart of the Operatic Institution. Chollet and the changing nature of comic-opera role types during the July Monarchy" in Annegret FAUSER et Mark EVERIST (eds), *Music, Theatre and Cultural Transfer. Paris, 1830-1914*, The University of Chicago Press, 2009, p. 19.

⁹ Gérard NOIRIEL, "Le passeport au XIX^e siècle : entre archaïsme et modernité", in *L'Invention du XIX^{ème} siècle*, Société des Études romantiques et dix-neuviémistes, musée d'Orsay, textes réunis et publiés par Alain CORBIN et al, Paris, Klincksieck, Presses de la Sorbonne nouvelle, 1999, pp. 243-255.

cette triste comédie, est précisément ce qui donne aux productions de ceux qui jouent au naturel, une certaine force d'impulsion à laquelle est due toute leur puissance. Il est triste de penser que Gomis ait pu méconnaître un instant cette vérité, au point d'essayer dans quelques parties de ses derniers ouvrages le troc du manteau espagnol, qui lui allait si bien, contre le frac écriqué de nos petits maîtres¹⁰.

Cette métaphore de l'habit est aussi employée par Barbieri :

Tout le monde sait qu'au Théâtre du Cirque ont été récemment représentées, entre autres, les zarzuelas *El Valle de Andorra*, *Los Diamantes de la Corona* y *Catalina*. (...) Quant à [la] musique, puisque sa valeur artistique ne peut être mise en concurrence avec celle de Halévy, Auber et Meyerbeer, elle n'en a pas moins gagné en développement. De là se dégage l'idée que les zarzuelas citées qui se jouent actuellement au Théâtre du Cirque sont en substance les mêmes que les opéras comiques français, sans plus de différence que la langue et l'habit musical, coupé à l'espagnole, avec lequel on les pare.¹¹

La métaphore vestimentaire (autre lieu commun de l'approche critique, notamment à travers les travaux de Gérard Genette) est des plus performantes. Comme si au fond le tissu était le même (le langage) mais que la coupe (le contour, la ligne, la forme) différait. Quelle est la différence entre l'espagnolade (soulignons le suffixe péjoratif...)¹² et la musique espagnole ? L'espagnolade est l'œuvre d'un compositeur voulant imiter, sans souci de rigueur, la musique espagnole telle qu'il se la représente ou s'en souvient ; la musique espagnole n'a que très rarement un compositeur avéré¹³, elle relève du domaine populaire et possède des codes très précis, si précis qu'une jota varie selon la région où elle est jouée, dansée ou chantée. La question de l'authenticité est donc essentielle dans l'étude de ce transfert de musique populaire. Elle l'est d'autant plus que date de cette époque la démarche de certains collectionneurs savants, archéologues presque, tels que l'étaient Barbieri et

¹⁰ Hector BERLIOZ, "Gomis", in *Revue et gazette musicale de Paris*, 7 août 1836 in *Critique musicale 1835-1836*, Paris, Buchet/Chastel, 1998, vol. 2, p. 531.

¹¹ Francisco Asenjo BARBIERI, "La Zarzuela. Consideraciones sobre este género de espectáculos." in Emilio CASARES RODICIO, *Francisco Asenjo Barbieri 2...*, p. 215 : "Todo el mundo sabe que en el Teatro del Circo se han representado últimamente, entre otras, las zarzuelas *El valle de Andorra*, *Los diamantes de la corona* y *Catalina*. Compárense estos libretos con sus originales franceses, que llevan el nombre de ópera cómica, y se verá claramente que en nada se ha amenguado la importancia literaria de los expresados originales, antes al contrario, opino, y conmigo varios inteligentes, que han mejorado mucho al trasladarse al español : en cuanto a su música, ya que en valor artístico no puede competir la española con la de Halévy, Auber y Meyerbeer, en cambio no ha perdido nada en desarrollo. De aquí se desprende que las llamadas zarzuelas que se ejecutan actualmente en el Teatro del Circo, son esencialmente la misma cosa que las óperas cómicas francesas, sin más diferencia que el idioma y el vestido musical, cortado a la española, con que se las engalana."

¹² Stéphan ETCHARRY crée le terme de "para-espagnole" dans son article "Intertextualité et dramaturgie dans *Le Toréador* (1849) d'Adolphe Adam (1803-1856)", in *Présence du XVIII^e siècle dans l'opéra français du XIX^e siècle d'Adam à Massenet*, Jean-Christophe Branger et Vincent Giroud (dir.), Centre Interdisciplinaire d'Études et de Recherches sur l'Expression Contemporaine, Travaux 154, Coll. Musique et Musicologie – Cahiers de l'Esplanade no 7, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne (PUSE), 2011, p. 171. Ce terme a le mérite de mettre à distance le sous-entendu esthétique de l'"espagnolade" pour mieux appréhender les enjeux de ce type de numéro.

¹³ Iradier ou Garcia ont composé de façon très précise dans le style de danses préexistantes figurant dans les *cancioneros*.

Anthony Rich (que Barbieri cite dans un article éclairant sur l'origine des castagnettes¹⁴) : tous deux aspirent à une réalité historique aux antipodes de la démarche d'un Auber qui n'a jamais foulé le sol espagnol. Cela dit, d'autres l'ont foulé qui n'en ont pas pour autant cultivé ce respect du patrimoine. Donner l'air de suffire. Le concept de "correspondance", l'aspect visuel de la musique, est défini par Emilio Sala¹⁵ : la musique visuelle du mélodrame passe par le costume. Cette métaphore de l'identité est essentielle : on devine, en appliquant l'étymologie du mot au répertoire qu'il illustre, que loin de chercher une singularité, cette musique permettra, par son aspect toujours identique, une reconnaissance, une résolution de ce qui d'un point de vue dramatique est essentiel : la révélation. Ce costume – musical surtout dans notre étude – accompagne l'une des ressources les plus élémentaires du genre : le déguisement. Elle permet de conférer à certains personnages une fausse identité souvent salvatrice, toujours comique, qui sera mise en évidence, révélée à la vue lors des révélations.

Du costume à l'uniforme il n'y a qu'un pas : celui – redoublé ou non – de la marche. La musique militaire est une musique particulière, dont l'origine est plus récente, et qui est liée à un costume dont aucun ne date d'un âge mythique, et qui défend un territoire censé être défini.

b) *Costumbre hace ley*, dit l'espagnol : la coutume fait loi.

Cette réalité double, c'est-à-dire le caractère à la fois propre (coutume) et commun (loi) de la musique populaire, interroge l'idée d'originalité si chère aux artistes romantiques. Théophile Gautier formule sa vision du problème à travers l'image efficace de la monnaie :

Maître Yorick, le descendant du bouffon d'Hamlet, a dit (il y a déjà quelque temps de cela), que les Français étaient comme les vieilles pièces de monnaie qui, à force de passer de main en main, ont perdu leur empreinte et leur millésime.

A mon avis, c'est ce qu'on a trouvé de plus juste et de plus fin sur notre caractère national qui, malheureusement, est de n'en point avoir.¹⁶

Plus loin, il emprunte la métaphore du domino, qui nous transporte immédiatement sur la scène de l'Opéra-Comique où les auteurs ont tant usé de ce costume :

¹⁴ Francisco Asenjo BARBIERI, "Las castañuelas", 1878 in Emilio CASARES RODICIO, *Francisco Asenjo Barbieri 2....*, pp. 393-401.

¹⁵ SALA, Emilio, *L'opera senza canto*, Venise, Marsilio, 1995.

¹⁶ Théophile GAUTIER, "De l'originalité en France" in *Le Cabinet de lecture* (1832), *Préface aux Jeune France*, Paris, Renduel, 1833, reprint L'Archange minotaure, Montpellier, p. 13.

S'il ôtait le masque d'uniforme, s'il délaçait un peu ce corset de grande représentation, il courrait le risque d'être surpris en flagrant délit d'individualité, ce qu'il ne voudrait pas pour un monde ; il aurait peur qu'on ne se moquât de lui. Pour l'éviter, ne pouvant se supprimer ni se rendre invisible, il se lime et se passe à la pierre ponce, enlevant tous les signes caractéristiques qui trahiraient son incognito, à peu près comme au bal de l'Opéra, où tout le monde par une convention tacite, prend des dominos de même couleur afin de n'être pas reconnu.¹⁷

La recherche de l'anonymat, la question de la reconnaissance, fondatrices de toute intrigue théâtrale, s'associent ici à la lutte entre individu, concept associé à celui d'originalité, et groupe, associé à celui de communauté. Ces propos de Théophile Gautier s'appliquent également à la musique. Cette "convention tacite", règle supposée à suivre est aussi formulée par Olivier Bara :

Les opéras comiques sont *étrangement* proches les uns des autres. Autour d'un modèle théorique idéal purement virtuel se compose une série continue de variations.¹⁸

Cette idée d'"uniformité" est centrale lorsqu'on s'interroge sur la couleur locale ; l'hypothèse étant que la musique française ne pourrait en produire une propre. Cette lacune – encore à prouver – expliquerait la place faite à l'espagnolade et plus généralement à l'orientalisme dans les œuvres du XIX^e siècle. La question du "domino" est symbolique : à quoi sert de se déguiser, si tout le monde porte un domino, non seulement à Paris, mais aussi à Madrid ?

Les bals masqués sont pendant presque tout l'hiver la grande joie du bas peuple à Madrid ; il n'y a guère de rue qui n'ait sa salle de bal où afflue la foule en masques et en dominos. On y danse communément la jota et des manchegas. Le jardin de las Delicias, le café Cervantes, reçoivent la partie de la population qui irait chez vous à la Chaumière et au bal d'Italie; elle dédaigne les vieilles danses du pays, et se lance, comme feraient vos Parisiens, dans la contredanse, la valse, le galop, et même la mazurka. Je n'ai pas besoin de vous dire que depuis un temps immémorial la haute société de Madrid a mis entièrement de côté les vieilles danses espagnoles.¹⁹

On constate donc un "effet domino". Adolfo Salazar élargit encore cette vision regroupant Paris et Madrid en s'intéressant à la question de la musique populaire :

¹⁷ Id. p. 15-16.

¹⁸ Olivier BARA, *Le théâtre de l'opéra-comique sous la restauration : enquête autour d'un genre moyen*, Hildesheim, Olms, 2001, p. 329.

¹⁹ "Lettre sur l'état de la musique à Madrid", in *Revue et Gazette musicale de Paris*, 04/08/1839, n°36, pp. 281-285.

Parmi les romantiques musicophiles comme Senancour et George Sand, Quinet et Champfleury, Alphonse Karr et Nodier, Veuillot, Villiers de l'Isle Adam, Rollinat et tout le wagnérisme littéraire, dit André Coeuroy, Gérard de Nerval est le plus authentiquement musicien, et le plus représentatif "des esprits polyphones". Gérard, en premier lieu, fut un fin détecteur de la chanson populaire, et si la technique de la notation ne lui avait pas manqué, il aurait alors été un folkloriste incomparable. Il écoute d'anciennes chansons contre lesquelles il donnerait "tout Rossini, tout Mozart, tout Weber". Novalis, et Hoffmann influencent ses prédilections et les colorent tout comme sa poésie. Il voyage en Allemagne et considère ce qu'il entend ; mais, comme un bon romantique, il ne pouvait se dispenser d'un voyage en Orient, réel cette fois (1843), et dans les rues et cafés du Caire il écoute une musique qui l'enchant, fortement contrastée avec celle qu'il vient de laisser à Vienne, plus en phase avec ses besoins sentimentaux. Il trouve en Turquie des Marseillais déguisés qui vendent des montres sur des airs d'opéra italien ; les femmes turques le régalaient/célébraient avec la musique de Halévy, mais le frère de Donizetti qui dirige à Perth (?) la musique du sultan (que dirait de cela l'auteur de "L'Italienne à Alger" et du "Turc en Italie !") lui fait entendre des musiques plus propres au lieu, même si alors, comme aujourd'hui, les musiciens locaux se faisaient fort de transposer la Marseillaise en gammes exotiques...²⁰

L'originalité devient uniformité ; la singularité devient communauté. Comment signifier alors sa différence ? Peut-on d'ailleurs la signifier ? Est-ce l'une des attentes formulées au cahier des charges imaginaire d'un compositeur d'opéra-comique ou de zarzuela ? Reicha consacre quelques lignes à cette question :

Quant au compositeur, il fait à peu près sa musique comme si elle était destinée à son propre pays. En effet, pour une pièce chinoise doit-il faire une musique chinoise ? ou pour un ouvrage dont l'action se passe en Afrique, doit-il imiter la musique des Ethiopiens ou des Egyptiens ou des Nègres ? Nous ne lui donnons pas ce conseil. Tout ce qu'il peut tenter, c'est d'introduire quelquefois un air national, ou plutôt une chanson. Dans ce cas il est aussi le Maître d'imiter ces airs, de les allonger et de les développer. [...] Outre cela, et selon son génie il peut encore inventer des chants plus ou moins originaux (comme dans Richard Cœur de Lion par exemple) qui par une sorte de magie favorisent tellement l'illusion, qu'on se les représente comme appartenant exclusivement au pays où la scène se passe.²¹

Trois moyens sont donc préconisés pour convoquer la couleur locale : l'emprunt, l'imitation et l'invention. Soulignons l'ambiguïté de l'expression "plus ou moins originale".

²⁰ Adolfo SALAZAR, "España país romántico" in *El siglo romántico*, Madrid, Yagües, 1936, pp. 67-68, "Entre los románticos musicófilos como Senancour y Jorge Sand, Quinet y Champfleury, Alfonso Karr y Nodier, Veuillot, Villiers de l'Isle Adam, Rollinat y todo el wagnerismo literario, dice André Coeuroy, Gerardo de Nerval es el más autenticamente músico, y el más representativo «de los espíritus polifonos». Gerard, en primer término, fué un fino detector de la canción popular, y si la técnica de la notación no le hubiese faltado, habría sido ya un folklorista insuperable. Viejas canciones escucha por las que daría "todo Rossini, todo Mozart, todo Weber". Novalis y Hoffmann influyen sobre sus predilecciones y las colorean tanto como su poesía. Viaja por Alemania y se entera de lo que oye ; pero, como buen romántico, no podía dispensarse su viaje a Oriente, real esta vez (1843), y en las callejas y cafetines de El Cairo escucha una música que le encanta, en fuerte contraste con la que acababa de dejar en Viena, más idónea a sus necesidades sentimentales. En Turquía encuentra a marseleses disfrazados que venden relojes con aires de ópera italiana ; las damas turcas le obsequian con músicas de Halevy, pero el hermano de Donizetti, que dirige en Pera la música del Sultán (¡qué diría de esto el autor de "La italiana en Argel" y de "El turco in Italia"!), le hace oír músicas más propias del lugar, aunque, entonces como hoy, los músicos locales se ufanasen por transcribir la Marsellesa a las gamas exóticas..."

²¹ Anton REICHA, *Art du compositeur dramatique*, Paris, Farrenc, 1833, IV^e livre, Complément de l'ouvrage DE L'ILLUSION, pp. 96-97.

Dans le cas d'Auber et de l'opéra-comique, il s'agit du troisième moyen ; dans le cas de la zarzuela, des deux premiers. L'emploi de certaines mélodies, danses comme tropes rapproche pour ce critère la zarzuela du vaudeville. Il convient de nuancer la gémellité entre opéra-comique et zarzuela dont font état, souvent rapidement, les critiques. Certes, les deux genres fonctionnent selon une mécanique proche, notamment fondée sur l'alternance parlé/chanté et sur la veine comique. Pourtant, la zarzuela est aussi parfois à rapprocher du vaudeville. Dans la mesure où la création d'une zarzuela implique la composition d'une partition "nouvelle", "originale", ce rapprochement n'est pas juste. Or, le vaudeville a cependant influencé la zarzuela et ce à deux niveaux. Le premier concerne l'évolution du genre après la période étudiée ici : la prolifération d'œuvres sous le règne du *género chico* s'apparente à celle connue par le vaudeville notamment sous la Restauration. Le second concerne le caractère fermé, rejetant la dramatisation, des "airs" insérés dans le vaudeville, sortes d'illustrations à la musique interchangeable et fonctionnant selon une dynamique indépendante au drame. Un arrêt sur image en somme. Le goût pour les morceaux typiques, encouragés par le *costumbrismo* ambiant à Madrid, peut parfois donner l'impression que boléro pour boléro, l'un ou l'autre du répertoire de cette danse chantée pourrait convenir. Non pas que l'opéra-comique n'use pas de cette ficelle, mais les compositeurs français, comme nous le montreront à plus forte raison les analyses de finales (partie III) ne laissent jamais filer le souci dramatique au profit d'une pause musicale ; la tendance est moins nette dans la zarzuela qui joue souvent à galvaniser le public à partir d'un morceau d'origine populaire. Primauté du patrimoine musical sur l'action, cette approche n'est pas étrangère au vaudeville. Ce dernier n'existe pas en Espagne, si l'on excepte quelques tentatives qui n'ont pas pris de place sur les scènes madrilènes²².

Ce goût pour la circularité, la circulation, le réemploi d'éléments est peut-être une manière de perpétuer, de pérenniser un geste datant du classicisme, à la manière de la forme sonate régissant des centaines de symphonies pourtant toujours différentes. Nous touchons là également à l'idée de norme, qui, si elle a structuré le goût classique, continue de faire contrepoint à la recherche de l'originalité ; cette tension définissant le mouvement romantique. La coexistence de l'académisme et de l'originalité au début du XIX^e siècle, ses

²² Nous pensons notamment à *La Pradera del canal*, zarzuela en un acto por Don Agustín Azcona, Madrid, Imprenta Nacional, 1847 et à *El Suicidio de Rosa*, zarzuela en un acto por Don Agustín Azcona, Madrid Imprenta Nacional, 1847 ; ces deux zarzuelas sont construites sur des emprunts précisés en dernière page.

frictions (pensons à la relation de Berlioz au Prix de Rome) en témoignent. L'opéra-comique, ainsi que la zarzuela, selon des enjeux différents, feraient tous deux allégeance à la norme. La différence se situe ailleurs : il semblerait que la couleur locale (souvent synonyme paradoxalement d'un "ailleurs" théâtralisé) s'appuie sur des éléments populaires certes, mais aussi rustiques, paysans. Ainsi, le répertoire fécond de la chanson au XIX^e siècle ne peut servir de toile de fond musicale à la couleur locale car elle serait trop urbaine. Or, la chanson constitue bien une spécificité française ; le vaudeville en est nourri. Non pas que les autres pays n'en disposassent point, mais la "canción" espagnole, célébrée tant dans les salons madrilènes que parisiens²³ est d'origine provinciale ; l'Andalousie en est souvent leur berceau tandis que les faubourgs, les boulevards, les "caveaux" (pensons aux chansonniers du même nom) fomentent le genre français. Cette idée que la musique née au sein d'un paysage, d'une nature vierge, contribue à l'authenticité.

Si l'on pousse plus loin le raisonnement, on pourrait également supposer qu'un pays sans musique populaire en vigueur (excepté la musique médiévale, inspiration de la romance du Roi de Thulé de Berlioz, exemple emblématique que nous citons à nouveau) serait un pays urbanisé, dans une dynamique de progrès, favorisant l'art savant (ce qui n'a évidemment aucun rapport) au détriment de la tradition, plus conservatrice, passéiste, moins moderne. D'où peut-être cette indifférence quant à l'exactitude, ce refus d'une démarche d'ethnologue avant le cas de *Carmen*. La couleur locale dans de nombreux cas de zarzuelas fonctionne de la même manière mais de façon interne, endogène : ce ne sont pas deux "nations" qui coexistent dans une même œuvre, c'est la province invitée sur la scène de la capitale, l'Andalousie ou l'Aragon à Madrid. Univers rural contre univers urbain. De manière simplifiée, un boléro relève autant de la couleur locale dans un opéra-comique que dans une zarzuela d'un point de vue dramaturgique ; il solidarise, renforce la fierté dans un cas, et divertit sans étonner dans l'autre. Cependant, de récentes études montrent que la convocation d'une couleur locale dans les œuvres espagnoles relève de démarches répondant au nom de "costumbrismo" (construit à partir de "costumbre" qui renvoie à nos réflexions précédentes), de "casticismo" ou encore d' "alhambrismo". Le *casticismo* relève du terroir, du typique, alors que le terme éloquent d' "alhambrismo" est plus précis puisqu'il renvoie à l'Alhambra, palais andalou construit par

²³ Le travail monumental de Celsa ALONSO sur la question en témoigne.

les Maures. C'est à María Encina Cortizo que nous devons une étude synthétique et documentée sur la question²⁴.

En effet, c'est bien le boléro et ses "charmes" qui est souvent au centre de l'idée de couleur locale du point de vue de la partition. À Paris comme à Madrid, il fait fureur. Chanté, dansé, il s'invite sur scène comme dans les salons. Le *Ménestrel* par exemple du 15 août 1841 offre à ses lecteurs la partition d'un boléro sur des paroles françaises (!) "Moi je suis espagnole".

L'un des morceaux analysés dans ce chapitre est justement l'un des boléros les plus célèbres du répertoire de zarzuela mais aussi d'opéra-comique : il s'agit du boléro des *Diamants de la couronne* et des *Diamantes de la corona*. Celui d'Auber a suscité des propos intéressants quant à notre question, au lendemain de sa création. L'auteur de la critique y voit un morceau "facturé sur le rythme de la ronde aragonaise du *Domino noir*", opéra-comique créé quatre ans plus tôt. Outre l'analogie pour qui connaît le boléro et la jota (la ronde est en réalité une jota...) tout à fait incorrecte mais significative, il ajoute :

Comme on le voit, M. Auber est un habile greffeur : on peut assurer que les élémens saillans du nouvel ouvrage sont pour la plupart l'écho de quelques précédentes inspirations.²⁵

L'exploitation d'un matériau toujours égal mais renouvelé va dans le sens de cette "uniformité" déplorée par Gautier. De plus, l'espagnolade justifie ici son suffixe péjoratif lié à son caractère informel, imprécis, brouillon. Ce à quoi palliera Barbieri dans sa mise en musique d'un livret proche de celui ayant servi à Auber. Dans les points suivants, nous aurons préalablement analysé cette ronde aragonaise qui révèle des enjeux dramatiques, littéraires et musicaux communs aux deux genres. Enfin, un extrait du *Val d'Andorre* nous a paru illustrer, peut-être trancher la question de la couleur locale. En effet, l'action est en Andorre, territoire frontalier de l'Espagne et de la France, sorte de région commune, de "lieu" commun, au carrefour des deux cultures. Le boléro ne peut y trouver de place.

Le choix de ces morceaux a également été motivé par la question de l'appartenance qui, malgré les démonstrations précédentes, subsiste tout de même dans les discours de l'époque. La critique se fait le porte-parole de ce message selon lequel chacun doit disputer sa propriété :

²⁴ María Encina CORTIZO RODRIGUEZ, "Alhambrismo operístico en La conquista di Granata (1850) de Emilio Arrieta. Mito oriental e histórico en la España romántica" in María GEMBERO USTARROZ (coord. y ed.) *Estudios sobre música y músicos de Navarra*, Príncipe de Viana, 2006, mayo-agosto, LXVII (238), Pamplona, Gobierno de Navarra, pp. 609-631.

²⁵ *Le Ménestrel* n°379, dimanche 14 mars 1841, n°15, 8^e année.

On chante aussi vos romances françaises, mais peu, et généralement elles nous paraissent froides et maniérées; vous me permettrez en vieux Castillan de faire des vœux pour qu'elles ne nous envahissent pas ; eh ! mon Dieu, que chaque peuple garde au moins dans les arts sa couleur et son caractère.²⁶

Deux définitions de la musique populaire se dessinent donc à la lumière de notre répertoire :

- musique issue du répertoire populaire comme chanson, danse dont l'auteur est anonyme (présent aussi dans le vaudeville)
- musique transformée mais dont l'origine est connue

Or, si ces définitions renvoient à ce qui préexiste aux œuvres, les œuvres elles-mêmes nous proposent une définition complémentaire qui n'exclut pas, potentiellement, les deux précédentes :

- invention de morceaux qui auraient pu être tirés du répertoire populaire
- réécriture savante (orchestrée) de modèles et non de morceaux tirés du répertoire populaire. "Modèle" renvoie à structure littéraire, rythmes, structure musicale, voire instrumentation, harmonie, contour mélodique. Exemple absolu : le boléro.

Dans les deux cas, tout est pensé pour que ces morceaux deviennent populaires ! C'est-à-dire qu'ils acquièrent une vie indépendante, hors représentation, et pénètrent les mémoires, la culture au sens large au point que l'on ne se souvienne plus de quel opéra-comique ou de quelle zarzuela sont tirés ces "airs".

Il faudra attendre les travaux autour de Carmen pour envisager la question ethnomusicologique, d'emprunts... peut-être parce que Bizet était français. La position des espagnols sur la question est de deux sortes. D'un côté, José Inzenga, l'un des compositeurs de notre corpus, adopte la posture du folkloriste en montrant un souci revendiqué de compilation. C'est dans cet état d'esprit qu'il publie son ouvrage *Cantos populares de Espana* en 1888²⁷. D'un autre côté, Virués y Spinola offre une réflexion moralisante du langage musical propre au répertoire populaire. Né en 1770 et mort en 1840, l'auteur s'est illustré dans une carrière militaire marquée par les honneurs, notamment lors de la guerre des Pyrénées entre 1793 et 1795 qui concernait les accords entre la France et l'Espagne pour résorber le pouvoir des révolutionnaires. Il était donc très familier de cette frontière. Puis, il a contribué à

²⁶ "Lettre sur l'état de la musique à Madrid", in *Revue et Gazette musicale de Paris*, 04/08/1839, n°36, pp. 281-285.

²⁷ José INZENGA, *Cantos populares de España : Galicia*, Madrid, Romero, 1888.

l'établissement et au fonctionnement du Conservatoire en 1830 ; ce traité servait de base à l'enseignement à Madrid²⁸ et a été traduit dans toute l'Europe, en France par Catel. Dans sa *Geneufonía*, il affirme que la musique populaire contiendrait de manière structurelle les germes du Bien, du Beau et du Vrai :

C'est un fait avéré que, même s'il est peu remarqué des musiciens savants, dans toutes les nations connues tous les "couplets" ou "refrains" composés par le peuple (que la nature lui dicte sans intervention de l'art) sont pour la plupart de mesure ternaire et de mode mineur, réunissant ainsi la "trialité" du rythme et du mode ; trois temps et trois demi tons ; trois accords différents au lieu de quatre non différents ; trois demi tons (tierce mineure) au lieu de quatre demi tons (tierce majeure) : quel sera l'homme si dur d'oreille qu'il ne puisse entendre la majesté "cadentielle" du mouvement ternaire et du mode mineur dans presque tout le chant de l'orgue ? Qui ne perçoit la douceur et la grâce d'un beau menuet ? Qui ne distingue pas l'énergie et l'expression caractéristique du triolet, autant dans un adagio qu'un allegro, dans le retentissant comme dans le faste, dans la valse comme dans le boléro, et surtout dans ce phénomène musical, dans ce délice de l'oreille, tant insipide pour le palais de l'art comme soudainement savoureux pour celui de la nature, dans cette sonorité électrique qui fait vibrer involontairement les nerfs de la vieille dame contemplative et en retrait tout comme ceux de l'innocente demoiselle, du magistrat circonspect comme de l'intrépide militaire, du fils figé du septentrion comme de celui de l'australe "Guerre", en un mot le fandango ? Dans cette simple combinaison du triolet et de la tierce mineure on dirait un effet que la Nature a voulu confier à l'Espagne son secret musical pour danser et chanter puisque dans ses deux clauses se trouve le nécessaire pour tous les styles et genres, restant seulement à modifier la célérité ou lenteur depuis le prestissimo jusqu'à l'adagio-molto. Et étant évident que le mode mineur est plus naturel, plus doux et plus agréable que le mode majeur, qui remettra en cause le fait que ce dernier soit une altération ou exaltation de l'accent naturel du bien-être comme l'est le cri à la conversation aimable ? Qui ne remarquerait que cette exaltation est une tendance et un mouvement vers le changement d'état même en apportant du bonheur ? Car le bonheur s'agite en l'homme et tend à une plus grande jouissance, à la manière d'un homme ivre qui boit avec plus d'envie après qu'avant de l'être. De la même manière il est vrai qu'une joie innocente, simple et réellement heureuse, telle que l'est celle de la danse chez les peuples non corrompus, s'accommode de préférence avec le mode mineur, qui est en général celui de sa musique propre, révélée ou dictée spontanément par la nature sans le concours de l'art.²⁹

²⁸ Inzenga a notamment bénéficié de cet enseignement.

²⁹ *La Geneufonía o generación de la bien sonancia musical* dedicada a SM La Reina Doña María Cristina de Borbón QDG por Don Josef Joaquín de VIRUÉS Y SPINOLA adoptada por el Real Conservatorio de música como único método de enseñanza de armonía, contrapunto y composición de orden de su majestad, Madrid Imprenta Real, 1831, p. 58. Es un hecho ciertísimo, aunque quizá poco notado de los músicos sabios, que en todas las naciones conocidas, todas las canturias ó tonadas compuestas por el pueblo (á quien las dicta la naturaleza sin intervención del arte) son por lo común de compás *ternario* y de *modo menor*, reuniendo así la *trialidad* del ritmo y del modo; *tres* tiempos y *tres* semitonos; tres acordes *distintos* en lugar de cuatro *no todos distintos*; tres semitonos (tercera menor) en lugar de cuatro semitonos (tercera-mayor). ¿Quién será el hombre tan duro de oído que no haya notado la magestad cadenciosa del movimiento ternario y modo-menor en casi todo el canto de órgano? ¿quién no percibe la dulzura y la gracia de un bello minuet? ¿quién no distingue la energía y la expresión característica del tresillo, sea en un adagio, sea en un allegro, en lo clamoroso como en lo fausto, en un vals, en un bolero, y sobre todo en ese fenómeno musical, en ese manjar del oído, tan insípido al paladar del arte como subidamente sabroso al de la naturaleza, en esa *sonoridad eléctrica* que hace vibrar involuntariamente los nervios de la contemplativa y retirada anciana como los de la inocente doncella, del magistrado circunspecto como del intrépido militar, del hijo yerto del septentrion como del de la austral Bética; en una palabra, el fandango? En esta simple combinación del tresillo y la tercera-menor, parece en efecto que la naturaleza quiso confiar á la España su secreto musical para bailar y para cantar, pues que en sus dos cláusulas se encierra todo lo

Cet extrait est emblématique d'une vision de la musique au XIX^e siècle. Quels en sont les points saillants? Tout d'abord, les liens entre langage musical et "humeur", "esprit" d'un peuple, d'une nation. Or, ce peuple, si l'on reconnaît les danses espagnoles, pourrait tout aussi bien être français, tant que la mesure de ses danses est ternaire. La vision romantique d'une personnification voire d'une divinisation de la Nature opposée à l'Art est présente. On note aussi l'idée de recherche, de quête, de nécessité de ce langage "trinitaire". Si l'on peut y voir une symbolique chrétienne, c'est plutôt, d'un point de vue musical, l'influence du trochée antique qui prévaut et qui permet un retour à une simplicité "non corrompue". Enfin, l'enjeu majeur de cet article est contenu dans l'idée de la correspondance des rythmes et de l'harmonie de la musique populaire espagnole avec cette musique idéale. Le militaire entre alors en scène pour défendre les intérêts de son peuple ; cette métaphore de la conquête par l'armée n'est pas isolée. Barbieri procède de la même façon quand il explique les motivations qui l'ont incité à composer la *Sinfonia para banda militar sobre motivos de zarzuela* ! Nous lui accordons quelques lignes au chapitre suivant.

Cet état des lieux théorique doit maintenant laisser la place à l'illustration.

2) La question de l'identité à travers la relation texte/musique dans les morceaux à consonance populaire

2.1 L'ANDORRE, TERRITOIRE NEUTRE

Le choix du *Val d'Andorre* comme support de composition au *Valle de Andorra* témoigne de l'admiration d'un jeune compositeur de 30 ans (26 en 1848 lorsqu'est créé l'opéra-comique de Halévy), Joaquín Gaztambide, pour un compositeur dont le renom n'est plus à justifier. On comprend la démarche assumée du librettiste Luis Olona qui, comme pour de nombreux cas, sous-titre "arrangée pour la scène espagnole", et mentionne le librettiste français Saint-Georges sous le titre. *Le Val d'Andorre* ayant connu un succès important, cette

necesario para todos los estilos y géneros, con solo modificar la *celeridad* ó *lentitud* desde el *prestísimo* hasta el *adagio-molto*. Y siendo cierto que el modo-menor es más natural, mas dulce y mas agradable que el modo mayor, ¿quién dudará que este es una alteración ó exaltación del acento natural del *bien-estar*, como el grito lo es respecto al habla tranquila? ¿quién no verá que esta exaltación es una tendencia y movimiento hacia la mudanza de estado, aun desde la *felicidad*? porque hasta la felicidad es inquieta en el hombre, y propende á mudar hacia mayor goce, á la manera que el ebrio bebe con mas ansia después que antes de estarlo. Por lo mismo es cierto que una alegría inocente, simple, y verdaderamente feliz, tal como lo es la de la danza de los pueblos no corrompidos, se acomoda preferentemente con el modo-menor, que es en general el de su peculiar música, revelada ó dictada inmediatamente por la naturaleza, sin concurso del arte.

notoriété eût été difficile à ignorer. Un exemple de la diffusion de ce succès est donné par Cotarelo :

Plus on l'entendait, plus cette musique si originale et si jolie plaisait. La préférence de tous ceux qui avaient pu la comparer avec celle de Halévy dans l'œuvre française du même titre allait sans sourciller au compositeur espagnol par rapport au français, quand bien même son œuvre fût l'une de ses meilleures.³⁰

Outre le commentaire partisan, est sous-entendue ici l'idée que le public pouvait connaître l'œuvre française pour pouvoir la comparer. Se pose alors la question de l'originalité. Comment ce transfert s'opère-t-il ? Nous nous attacherons à l'un des numéros les plus connus, la "chanson du chevrier"³¹, située au premier acte et qui renvoie à l'univers populaire de la pièce, tant par le texte que par la musique.

a) Le morceau pastoral : un choix calibré.

D'une part, le sujet est à la mode : Rose de Mai, orpheline supposée, vole Thérèse la fermière pour éviter à Stéphan le chasseur d'être enrôlé suite au passage du régiment. L'opprobre est jeté sur elle malgré le soutien de Stéphan et de Jacques, son père adoptif, qui révèle alors ses origines, sa parenté avec Thérèse. Celle-ci lui pardonne. Le sujet est digne d'un mélodrame tel que celui, célèbre, de *La Pie Voleuse*.

D'autre part, l'Andorre, de par sa neutralité et sa situation "entre" la France et l'Espagne, constitue une véritable métaphore de ce processus, de cet intermède, de ce transfert en cours. Elle est à mi-chemin. La traduction du livret nous propose une clé.

Le livret français prévient : « la scène se passe sous Louis XV sur les frontières de la France et de l'Espagne ». Aucune indication n'apparaît dans le livret espagnol. En fait d'exposition du problème, le villageois Saturnin, de même que Colas, homologue espagnol de Saturnin, explique à l'acte I scène 3 la façon dont fonctionnent les relations entre l'Andorre et leur pays respectif :

Saturnin : Le fait est que c'est un fameux pays que le nôtre, et que je suis fier d'en être citoyen... Citoyen du Val d'Andorre !... Une superbe république de quinze cents âmes. Dans le plus beau canton des Pyrénées, un état libre et indépendant... à la charge pourtant de fournir son contingent d'hommes à la France, en temps de guerre, ce qui est fort désagréable... et une bonne somme à l'Espagne, dans tous les temps... ce qui est fort cher... moyennant quoi ces deux royaumes, nos voisins de droite et de gauche, vous laissent toute liberté de nous gouverner comme nous l'entendons.

²⁷ Emilio COTARELO, *Historia...*, p. 383. "Cuanto más se oía más gustaba aquella música tan original y tan hermosa. Todos los que habían podido compararla con la de Halevy en la obra francesa del mismo título no vacilaban en darle la preferencia al compositor español sobre el francés, y eso que su obra es una de las mejores suyas."

³¹ Partition piano et chant de Brandus, s.d.

Colas : Quel grand pays ! Je vous assure que je suis orgueilleux de compter comme citoyen. Citoyen du Val d'Andorre ! Une fière république de... de mille et cinq cents habitants, situé dans le plus bel endroit des Pyrénées... Un état enfin, libre et indépendant... qui doit cependant faire don d'un contingent d'hommes à l'Espagne en temps de guerre... ce qui n'est pas très agréable, disons-le, et une jolie somme de francs à la France tous les ans... ce qui n'est pas très bon marché. Mais grâce à cela, les deux nations, nos deux voisins de droite et de gauche nous laissent la liberté de nous gouverner comme bon nous semble... et ceci est une chose qui n'a pas de prix.³²

Fierté de l'appartenance, éloge du lieu, inversion des rôles et plaidoyer pour une gouvernance indépendante résument ces deux tirades. L'inversion du destinataire du contingent, comme de celui des impôts, quand bien même ne serait-elle qu'un clin d'œil au spectateur avisé, témoigne d'un souci de réponse, de rebond, de retour, comme si cette "symétrie" des idées pouvait établir une relation d'égalité – non pas entre les deux pays, quoique – mais entre les deux textes. Ce souci du détail dans le travail du traducteur témoigne d'une attention qui dépasse la fidélité - de fait, l'auteur espagnol trahit l'auteur français en inversant les données.

Autre détail concernant la transposition du livret : la présence d'instruments de musique, porteurs de la "localité". Une fête champêtre est annoncée au début de l'acte II "au son de la musette" avec des villageois jouant du tambourin ou petit tambour (début I en coulisses pour l'opéra-comique). Autant de précisions qui contribuent à recréer une certaine authenticité ou une illusion de celle-ci. Notons à cet égard que l'espagnolade située au début du second acte français a disparu de la version espagnole. Il s'agit de la chanson de "Pepita la basquaise", lieu commun de la chanson pseudo populaire énigmatique ou comprenant une mise en abyme. Peut-être le qualificatif, incorrect, de "basquaise", quand il s'agit du *Val d'Andorre*, a-t-il déconcerté Olona, à moins que cette suppression ne participe d'une recherche de l'efficacité dramatique opposée aux morceaux purement décoratifs.

L'arrivée sur scène du personnage central de ce numéro qui nous occupe, Jacques alias Marcelo, est elle-même accompagnée de texte. Saturnin commente à la fin de la scène 3 acte I : "Eh ! Tenez, j'entends sa chansonnette". Marcelo est accompagné d'une didascalie : "descend en jouant de la zampoña". S'ensuit la fameuse "chanson du chevrier" ou "romance

³² Qué gran país ! Os aseguro que tengo a orgullo ser en él ciudadano. ¡Ciudadano del Valle de Andorra! Una soberbia republica de ... de Mil y quinientos habitantes, situado en el mas bello paraje de los Pirineos... Un estado enfin, libre e independiente... que tiene sin embargo que dar un contingente de hombres a España en tiempo de Guerra... lo cual no es muy agradable que digamos, y una buena suma de francos a Francia todos los años... lo cual no es muy barato. Pero merced a esto, las dos naciones, nuestros dos vecinos de derecha e izquierda nos dejan la libertad de gobernarnos a nuestro antojo... y esto es una cosa que no tiene precio.

de Marcelo" selon la version française ou espagnole. Comme l'indique le tableau suivant, ce morceau est le pendant de son équivalent français, le livret espagnol comme la partition ayant conservé la structure du premier acte.

Organisation comparée de la partition

| Table numéros musicaux <i>Val d'Andorre</i> (1848) | Table des numéros musicaux <i>Valle de Andorra</i> (1852) |
|--|---|
| ACTE I 1) Chœur et air de Georgette | ACTO I 1) = |
| 2) Couplets de Jacques/ Chanson du chevrier | |
| 3) Quatuor | |
| 4) Couplets de Rose de Mai | |
| 5) Air de Stéphan | |
| 6) Air de Lejoyeux | |
| 7) Ensemble | |
| 8) Finale | |
| ACTE II 1) Chœur des jeunes filles | 1 |
| 2) Couplets Pepita | |
| 3) Romance Rose de Mai | |
| 4) Trio | 2 |
| 5) Quatuor | |
| 6) Trio | |
| 7) Couplets de Jacques soupçon | |
| 9) Finale | 3 |
| ACTE III 1) Recite t refrain de Lej | 1 |
| 2) Dueto Sat et Georg | |
| 3) Romance de Stephan | |
| 4) Trio | |
| 5) Ensemble | |
| 2e tableau 6) Ensemble(finale) | 2 |

On s'aperçoit que les numéros musicaux se raréfient dans les actes suivants, privilégiant l'action et les ensembles. La distance vis-à-vis du modèle ne semble pas affecter la traduction qui, elle, reste proche, dans le sens où, si Olona a gardé la structure littéraire, Gaztambide a posé moins de musique. Ce choix a été approuvé par la critique :

Don Luis Olona avait imité, en l'améliorant de beaucoup, l'opéra-comique français de J. De Saint-Georges, lequel, sur une musique de Halévy, avait été créé en 1848.³³

³³ Emilio COTARELO, *Historia...*, p. 377 : "Don Luis Olona había imitado, mejorándola mucho, la ópera cómica francesa de J. de Saint-Georges, que con música de Halevy se había estrenado en París en 1848."

En plus du jugement de valeur quant à l' "amélioration", le sujet est censé être plus seyant pour Gaztambide, garant d'une certaine marque de fabrique liée à ses origines basques :

Gaztambide composa pour cette œuvre une musique supérieure à de nombreux égards à celle qu'il avait écrite jusque-là. Avec ce livret, même s'il n'était pas une merveille, l'illustre maître put s'adonner sans restriction à son inspiration propre et naturelle, excitée par les souvenirs des contrées qu'il avait connues et aimées dans son enfance, ravivés par son imagination fougueuse et son tempérament exalté.³⁴

Si on ne décèle pas de connotation politique, ni d'enjeu autour de la musique nationale, on assiste plutôt à un avènement du régional, une exagération du caractère local. On se situe là au cœur d'une des problématiques de l'Espagne romantique : pays d'inspiration avant d'être créateur et pays de régions fortement caractérisées.³⁵

b) Le lyrisme à l'œuvre

À travers ce personnage pastoral (l'Arcadie encore...), le compositeur, espagnol ou français, a l'occasion de mettre en musique un lieu commun, le morceau « couleur locale », valable de part et d'autre des Pyrénées. Comme le montre cet extrait de *Las castaneras picadas*, l'un des plus célèbres *sainetes* de Ramon de la Cruz (1731-1794). Au-delà de la présence de termes tels que "fandango", "bolero" - davantage en lien avec des exemples analysés plus loin, on peut lire :

Tous ceux qui décrivent mon origine se trompent.
Je suis un montagnard honorable,
Qui a fui sa patrie,
Comme d'autres, pour faire fortune³⁶

Pourtant, les deux œuvres font valoir un usage différent du pittoresque. Observons tout d'abord les textes :

Livret français :

Voilà le sorcier
Car il existe encore

³⁴ Id. p. 379 : "Gaztambide compuso para esta obra una música superior en varios conceptos a la que hasta entonces llevaba escrita. Con este libreto, aunque no sea una maravilla, pudo el insigne maestro entregarse sin restricciones a su propia y natural inspiración musical, excitada por los recuerdos de los países que había conocido y amado en su infancia, avivados por su fogosa imaginación y su exaltado temperamento."

³⁵ Voir les travaux de Juan Pablo FUSI, par exemple *España. La evolución de la identidad nacional*, Madrid, Temas de hoy, 2000.

³⁶ Ramón de la CRUZ, "Las castañeras picadas" in *Sainetes*, Zaragoza, Clásicos Ebro, 1962.

Le vieux chevrier
Du beau pays d'Andorre
Le vieux chevrier

Le ciel est son livre
Accourez ici
Il vous fera vivre
Heureux comme lui
Heureux comme lui

Voilà le sorcier
Car il existe encore
Le vieux chevrier
Du beau pays d'Andorre
Le vieux chevrier

De notre vallée
Je sais les secrets
Et sous la feuillée
Je rends mes arrêts
J'ai la confiance
Des cœurs amoureux
J'ai de l'espérance
Pour les amoureux

Voilà le sorcier
Car il existe encore
Le vieux chevrier
Du beau pays d'Andorre
Le vieux chevrier

Soit noce ou baptême
Pour le vieux sorcier
Sa place est la même
Au coin du foyer
Aussi sa magie
Vous prédit toujours
Enfants longue vie
Epoux longs amours

Voilà le sorcier
Car il existe encore
Le vieux chevrier
Du beau pays d'Andorre
Le vieux chevrier

Le ciel est son livre
Accourez ici
Il vous fera vivre
Aussi vieux que lui

Livret espagnol :

Yo soy del valle de Andorra el viejo Pastor, el viejo pastor
El viento de sus montañas mi cuna me dió mi cuna me dió

Mi frente reaniman la nieve y el sol
De plantas y flores me duermo al amor

Ni envidia ni nadie jamás me envidió
Mi libre pobreza bendiga la Dios

Yo soy del valle de Andorra el viejo Pastor, el viejo pastor
El viento de sus montañas mi cuna me dió mi cuna me dió

Traduction :

Je suis le vieux berger du val d'Andorre
Le vent de ses montagnes a été mon berceau

La neige et le soleil fortifient mon front
Je m'endors amoureux des plantes et des fleurs
Je n'envie personne, personne ne m'a jamais envié
Que Dieu bénisse ma libre pauvreté

Le texte – de même que la partition – est plus concis, furtive évocation d'un "je" au profit d'une troisième personne presque étrangère dans la version française, contre un "je" affirmé dans la version espagnole. Pourtant, le pouvoir du chevrier semble supérieur à celui du "pastor" qui confère tout son mérite à la Nature et remercie Dieu ; le chevrier, lui, convoque le "ciel" et avance par là son statut privilégié. Le "pastor" semble plus humain, moins "sorcier". La "magie" et les verbes à l'impératif le rendent plus inquiétant. Trois voyelles alternent dans les rimes françaises contre une seule pour le texte espagnol. On aura compris : pour ce type de morceau prévaut une signification générale équivalente, ici autour de l'idée de liberté du personnage. Or, la traduction révèle un phénomène des plus intéressants, notamment parce que la structure courte, la mise en musique majoritairement syllabique empêchent une traduction littérale. Deux éléments surgissent : la rime "encore"/ "Andorre" restituée avec "pastor" puis l'assonance en "o" (pastor, dió, sol, amor, Dios) et surtout "le ciel est son livre" qui devient "mi libre pobreza bendiga la Dios". Le mot "livre" devient "libre" (le "v" et le "b" se prononcent de la même façon en espagnol), ils n'ont pas le même sens mais presque le même son. Il ne peut s'agir d'une coïncidence, les témoignages de Cotarelo mais surtout le degré de traduction attestent de la connaissance précise du livret. Il semble qu'Olona, ait voulu préserver la dimension sonore du texte initial. Sa maîtrise aisée du français n'a ici rien à voir.

"Chanson du chevrier" (I n°2), m. 34-59.

Jacques

Voi - là le sor - cier Car il e - xiste en - co - re Le vieux che - vri - er Du beau pa - ys d'An - do - re

Le vieux che - vri - er. Le Ciel est son - li - vre Ac - cou - rez i - ci

Il vous fe - ra - vi - vre Heu - reux com - me lui Heu - reux com - me lui

"Romance de Marcelo" (I n°2), m. 23-31 :

Marcelo

Yo soy del val - le de An - dor - ra el vie - jo pas - tor el vie - jo pas - tor

m. 53-64 :

Marcelo

mi li - bre po - bre - za ben - di - ga - la Dios ni en - vi - dió ni

na - die ja - mas en - vi - dió mi li - bre po - bre - za ben - di - ga - la Dios

On remarque les mêmes mouvements et un ambitus similaire ! La mise en musique du texte, dans les deux cas, relève de gestes apparentés.

Le traducteur semble avoir effectué un travail musical avant même que le texte ne soit soumis au musicien ! Vouloir conserver l'esprit, traduire, sont des opérations qui sont d'abord, à travers cet exemple et le suivant, poétiques.

Après le sens et le son, la métrique.

c) Mise en musique

Tableau présentant la structure de la partition française³⁷

| partie | tempo | mesure | armure | texte | écriture | nombre de mesures |
|--------|--|--------|--|--|--|-------------------|
| intro | <i>Allegro marcato</i> Noire pointée = 88 | 6/8 | 4b (<i>fa</i> m) | | intro orchestrale (motif 1 f), hautbois : pédale et solo, ponct clar octave, solo de flûte et clar orné, hautbois pédale de dominante | 33 |
| 1 | | | = | Voilà le sorcier Car il existe encore Le vieux chevrier Du beau pays d'Andorre Le vieux chevrier Le ciel est son livre Accourez ici Il vous fera vivre Heureux comme lui Heureux comme lui Voilà le sorcier... | aba'b', cordes, cors et hb divisés, bourdon sur <i>fa</i> ; a) les cordes et clar doublent, les hb ponctuent en écho b) cordes et hb 2 pédale, hb 1 double a') hb et clar doublent en complémentarité b') orch seul | 42 |
| 2 | | | 1b (<i>fa</i> M, <i>ré</i> m mélodique) | De notre vallée Je sais les secrets Et sous la feuillée | cordes, bois, cors (+), alternance M/m, m peu accompagné, | 22 |

³⁷ Abréviations utilisées pour les tableaux d'analyse : orch (orchestre), lyr (lyrique), par (*parlante*), Fl (flûte), picc (piccolo), Hb (hautbois), clar (clarinettes), bass (bassons), tp (trompette), tb (trombone), timb (timbales), vl (violons), vlc (violoncelles), cb (contrebasse), M (majeur), m (mineur), initiales des personnages (ex : Ma pour Maria), b (bémol), # (dièse), acc (accompagnement), homo (homorhythmie), + (qui s'ajoute).

| | | | | | | |
|-----|------------------------|-----|--|---|---|----------------|
| | | | | Je rends mes arrêts J'ai la confiance Des cœurs amoureux J'ai de l'espérance Pour les amoureux | cordes sur temps faibles | |
| 1' | | | 4b (<i>fa</i> m) | Voilà le sorcier... | bass, clar, Hb | 12 |
| 2 | | | 1b (<i>fa</i> M, <i>ré</i> m mélodique) | Soit noce ou baptême Pour le vieux sorcier Sa place est la même Au coin du foyer Aussi sa magie Vous prédit toujours Enfants longue vie Epoux longs amours | = 2 première fois | 20 |
| 1'' | | | 4b (<i>fa</i> m) | Voilà le sorcier... | | 9 |
| 2' | Le double plus lent | 2/4 | 1b (<i>fa</i> M) | Le ciel est son livre Accourez ici Il vous fera vivre Aussi vieux que lui | syncopes, cordes et bois, vl divisés à l'octave doublent, cadence vocale gamme descendante non mesurée. | 11 |
| cl | <i>Primo tempo</i> | 6/8 | 4b | | conclusion orch tutti (motif 1 ff) | 8 |
| | | | | | | total : 157 |

La structure en rondeau est construite sur une alternance entre mineur et majeur avec un changement d'armure. Le refrain est de plus en plus court, deux couplets sont musicalement identiques, un troisième fait l'objet d'une variante, et chaque refrain est accompagné de façon subtilement différente. Il faut remarquer que tous les passages exclusivement instrumentaux sont joués dans la nuance "forte", comme pour laisser penser que Jacques joue, ce qui crée une illusion sonore. Des jeux d'écho dans l'accompagnement

sont alliés à la répétition des derniers mots du refrain. L'orchestre est réduit. Ce morceau se caractérise par une écriture s'appuyant sur un principe d'alternance (Majeur/mineur, *forte/piano*, instruments, texte).

Tableau présentant la structure de la partition espagnole :

| partie | tempo | mesure | armure | texte | écriture | nombre de mesures |
|--------|-------------------|--------|-----------|---|--|-------------------|
| intro | <i>Allegretto</i> | 6/8 | 2# (ré M) | | bass et cors en bourdon de quinte et de tierce, solo de hb orné, frottement appoggiature <i>sib</i> | 22 |
| | | | | Yo soy del valle de Andorra el viejo Pastor, el viejo pastor El viento de sus montañas mi cuna me dió mi cuna me dió | acc partie faible des cordes sur arsis, puis hb, bassons, cors doublent tesis 1, tenues bass cors tesis 2 REFRAIN 2 phrases | 19 |
| | | | | Mi frente reaniman la nieve y el sol De plantas y flores me duermo al amor Ni envidia ni nadie jamás me envidió Mi libre pobreza bendiga la Dios | COUPLET 2 phrases, toujours les cordes sur 2 ^e croche, tenues bass et cors divisés en soufflet sur fin arsis 1, cors tesis 1, pas de bois arsis 2, bassons cors tesis 2 et <i>ritardando</i> | 16 |
| | | | | Ni envidia... | $\frac{1}{2}$ COUPLET | 8 |

| | | | | | | |
|--|--|--|--|------------------------|---|------------|
| | | | | | MINEUR 1 phrase, tenue bass cors | |
| | | | | Yo soy del valle... | REFRAIN 3 phrases (2X la 2 ^e), la 1 ^{ère} et la 2 ^e signe de reprise, 3 ^e tenues et hb double | 29 |
| | | | | | | total = 94 |

Il ne s'agit pas d'une structure en rondeau a priori (aba') mais comme la situation donne l'impression qu'il fredonne, peut-être cette chanson (intitulée romance) comporte-t-elle davantage de couplets. D'autant plus qu'il s'agit d'une pratique personnelle, liée à une forme d'intimité, de rapport avec la nature ; Marcelo n'est pas censé avoir de public et ce type de romance n'est théoriquement pas le même que celui des opéras, même si elle prête à confusion. D'autres arguments étaient la thèse d'un morceau artificiellement improvisé : la disproportion entre les parties et des structures littéraire et musicale qui ne sont pas en phase. L'asymétrie entre les refrains 1 et 2 s'explique par un effet d'écho final, comme une coda. En revanche la structure du couplet est plus problématique : en deux phrases, la deuxième est reprise sur une harmonie mineure. S'agit-il d'un seul couplet ? d'un écho improvisé ?

Il n'y a pas de changement d'armure mais des modulations (en mineur) apparaissent. L'ensemble est plus court, ce qui marque une tendance inverse à celle d'Halévy : au lieu d'écourter, une tendance à la répétition, à l'allongement, à l'écho est travaillée dans la structure. Ici, l'illusion que Marcelo joue tient non pas aux nuances mais aux crescendo/decrescendo liés aux tenues de bois.

La structure est fondée sur le principe du contrepoids : l'accompagnement accentue les croches 3 et 6, le jeu des cordes et des bois crée un mouvement de bascule entre temps fort et temps faible.

Le jeu d'appoggiature rappelle l'accord de la cornemuse ; des tenues dans les deux cas évoquent un bourdon, le hautbois choisi pour évoquer un instrument champêtre, une réminiscence mélodique d'Halévy par l'accompagnement mettant en relief les dernières croches est à noter :

"Chanson du chevrier", m. 1-8 :



"Romance de Marcelo", m. 1-11 :



Des structures et des dimensions distinctes, un usage de la répétition à des échelles différentes, un parcours harmonique conçu aussi selon deux échelles (phrase ou partie) constituent les différences formelles entre ces deux numéros pourtant si proches selon d'autres critères. En plus de ces paramètres de départ, concernant la construction globale, il faut regarder de plus près.

Les deux motifs principaux donnent lieu à quelques réflexions. Premièrement, on remarque que les derniers mots sont répétés selon un mouvement descendant de l'ambitus d'une quinte ou d'une tierce. Ensuite, une pédale sous-tend aussi le passage dans la zarzuela.

Le deuxième motif s'appuie aussi sur une pédale mais de dominante cette fois. Les changements d'accords se font sur la partie faible du temps pour la zarzuela, de la mesure pour l'opéra-comique, donnant dans les deux cas une impulsion suggérant la danse.

Maurice Cristal, dans *Le Correspondant*, fait l'éloge de Halévy et du *Val d'Andorre*. La musique lui suggère les propos suivants :

Les chants populaires sont l'arche d'alliance entre les temps anciens et les nouveaux ; c'est en eux que la nation dépose les trophées de ses héros, l'espoir de ses pensées et la fleur de ses sentiments : ils sont la garde du temple des souvenirs nationaux ; ils ont les ailes et la voix...³⁸

³⁸ *Le Correspondant*, Tome soixante seizième, Paris, Douniol, 1868, p. 702-703.

L'auteur nous ramène aux premières pages de cette partie : les termes "populaires" et "nationaux" se trouvent à nouveau étroitement associés.

À travers la comparaison de ces deux partitions, deux façons de faire se laissent entrevoir. Halévy et Gaztambide utilisent les mêmes moyens, déplacés, appliqués à d'autres moments que ceux qui pourraient se refléter. Des effets similaires sont recherchés à partir d'un matériau mélodique proche mais différent ; la proximité est liée aussi aux clichés attendus pour ce genre de morceau tels que le sont les choix de mesure, d'accompagnement, de sonorité. Enfin, les choix du traducteur acquièrent une dimension musicale, orientant sa pratique vers la recherche de parentés sonores.

2.2 LES DEUX VISAGES DU PERSONNAGE

Les œuvres évoquées sont une nouvelle fois des succès. Contrairement à l'exemple précédent, la première lecture ne permet pas d'établir de lien réel entre les deux intrigues. Des raisons déjà évoquées quant aux avantages financiers de composer une comédie originale plutôt que de procéder à une traduction peuvent l'expliquer. Par ailleurs, la croyance fortement ancrée d'un lien entre *Le Domino noir* et *El Dominó azul* a masqué durant des décennies une origine différente. De Cotarelo à Salazar³⁹, la similitude des titres a induit les critiques en erreur, car les livrets de ces deux œuvres n'ont presque rien en commun. Un autre cas est similaire qui n'a pourtant pas interpellé la critique : *Jugar con fuego* et *Zanetta ou jouer avec le feu*. Nous renvoyons à notre première partie pour toutes ces questions concernant les livrets.

a) Les différents visages du texte

Le lien littéraire unissant *Le Domino noir* et *El Duende* est difficile à détecter dans la mesure où le traducteur a opéré à partir de l'idée de "difformité". En effet, il a amplifié ou réduit les épisodes du livret de Scribe, composé comme suit :

- un bal
- l'auto présentation d'Angèle
- déclaration d'amour d'Horace, entravé par son projet de mariage
- le réveillon chez Juliano
- chanson et travestissement d'Angèle-Inès
- qui pro quo et fuite
- coup de théâtre : Angèle évite le titre d'abbesse
- agnition et union finale

Dans le livret d'Olona, ces éléments sont présents et identifiables malgré la transformation du cadre, de certains personnages, de certains enjeux, de l'ordre chronologique

³⁹ L'analyse musicale a permis à María Encina Cortizo de ne pas s'inscrire dans cette lignée.

et surtout du ton qui a perdu son mélo. La deuxième partie de *El Duende*, suite au succès, reprend aussi des éléments de Scribe.

Carlos raconte à son oncle (qui remplace le protecteur d'Horace, figure autoritaire) qu'il ne peut se marier avec sa cousine comme convenu car il est amoureux d'une inconnue rencontrée lors d'un bal. Celle-ci, qui est cette cousine, apprend au public qu'elle sait tout de Carlos mais qu'elle veut éprouver ses sentiments. De même qu'Angèle, elle revêt une aura surnaturelle : les deux personnages masculins sont persuadés qu'il s'agit d'un ange ou d'un esprit (d'où les termes récurrents : "duende" (esprit), "fée", "bon ange", "Angèle" ...) ; aucune n'a révélé son identité. Inès (homologue espagnole d'Angèle-Inès⁴⁰!) chante en coulisses à plusieurs reprises pour cultiver le mystère, Angèle agit par ses différentes apparitions sous diverses apparences, confondant Horace. Angèle réussit à fuir profitant d'un quiproquo servi par l'obscurité, de même qu'Inès, laissant Horace-Carlos découvrir Jacinthe-Sabina (personnage féminin plus âgé et comique ; il faut apprécier le choix du prénom "Sabina" pour une victime - certes consentante - d'enlèvement...). Les deux héroïnes déguisées en paysannes (Inésille-la jardinera) chantent une forme fixe pour le plaisir de tous et pour retarder la révélation. Rappelons que la chanson de "La jardinera" est citée dans la *Sinfonía sobre motivos de zarzuelas* de Barbieri pour l'inauguration du Teatro de la Zarzuela en 1856, honneur insigne qui montre combien cette chanson avait contribué au succès de l'œuvre et du genre, devenant un réel morceau d'anthologie.

La révélation des identités favorise l'union d'Horace et Angèle, libérés de leurs engagements ; Inès évite une carrière militaire redoutée et contente leur oncle. Ce dernier, Calisto, rappelle Lord Elfort de par sa mauvaise humeur et sa jalousie.

Les choix de traduction ne permettent pas d'analyser les partitions de front. De par les disproportions pensées par Olona, les épisodes mis en musique ne sont pas les mêmes.

⁴⁰ Le personnage acquiert une autre identité lors de la traduction en espagnol de l'opéra-comique d'Auber (Madrid, Casimiro Martin, 1852 ; nous possédons le n°8 "la hermosa Inés"). Selon cette source, le personnage se nomme Leonor. Argument supplémentaire, du vivant d'Olona et de Hernando, en faveur de la dissimulation de la source française !).

Tableau comparatif des morceaux mis en musique :

| <i>Le Domino noir (1837)</i> | <i>El Duende (1849)</i> |
|----------------------------------|-----------------------------------|
| ACTE I | ACTO I |
| Ouverture | n°1 Divertimento sinfónico |
| n°1 Trio | n°2 Coro de caza |
| (scène du bal) | n°3 Duetino |
| n°2 Contredanse dans la coulisse | n°4 Aria de Don Calisto |
| n°3 Couplets d'Angèle | n°5 / (Inés, Diego) |
| n°4 Duo | n°6 Polka burlesca |
| Entracte | n°7 Canción de Inés |
| | n°8 Coro de soldados |
| ACTE II | n°9 Final |
| N°5 Couplets de Jacinthe | |
| N°6 Marche militaire | ACTO II |
| N°7 Morceau d'ensemble | n°1 Coro y coplas de introducción |
| (réveillon) | n°2 Seguidillas |
| N°8 Ronde aragonaise et ensemble | n°3 Duetino del Tipití |
| N°9 Final | n°4 Terzetto |
| (qui pro quo) | n°5 Canción y coro |
| | n°6 Final último |
| ACTE III | |

Tableau des correspondances

Seuls les numéros faisant apparaître de réels liens musicaux et dramatiques figurent dans le tableau suivant. Sont donc omis pour l’instant le n° 7 de l’acte I français et les n°1 et 2 de l’acte II espagnol, même s’il s’agit de scènes festives collectives. De même, si la musique militaire est présente dans les deux ouvrages, elle n’est pas citée ici, son intérêt étant limité à la comparaison du livret (marche pour orchestre / chœur de soldats)

| <i>Le Domino noir</i> | <i>El Duende</i> |
|------------------------------------|------------------------------|
| (N°2 Contredanse dans la coulisse) | (N°6 Polka burlesca) |
| N°3 Couplets d’Angèle | N°7 Canción de Inés |
| N°8 Ronde aragonaise et ensemble | N°5 (acte II) Cancion y coro |
| N°9 Final (quiproquo) | N°9 Final |

Si seuls ces numéros offrent un support pertinent à la comparaison, cette dernière n’est en revanche pas équivoque. Angèle et Inès se présentent sous le signe du mystère, elles offrent une chanson à un auditoire sur scène, déguisées en paysanne, et les finales mettent en scène le quiproquo qui fait échouer la capture d’Angèle-Inès par les deux amoureux, desservis par l’obscurité.

Les trois morceaux mis en regard sont intéressants à comparer, ils témoignent de l’élasticité dont faisaient preuve librettiste et compositeur. Ainsi, on relève pour la chanson 1 (Couplets d’Angèle et Canción de Inés) un contour mélodique et conclusion orchestrale aux effets similaires. La chanson 2 (Ronde aragonaise et Canción n°5) comporte tous les

ingrédients d'un morceau de genre. En revanche, le finale de Hernando est construit à l'italienne, sans aucune reprise, alors que celui d'Auber propose une grande structure ternaire.

Dans le cadre de ce chapitre sur la musique populaire, c'est le deuxième de ces morceaux qui sera traité.

b) La chanson au rythme de danse : un gage de popularité

De même que pour le personnage précédent, Inès/Angèle se présentent au « public ». À une différence près : le subterfuge de la musique populaire permet au personnage de dissimuler sa véritable identité. La musique, aidée du texte, participe du costume, du déguisement, de cette fameuse couleur locale qui, à défaut d'authenticité, garantit son illusion. Dans l'opéra-comique, la noble et pieuse Angèle se fait passer pour une paysanne aragonaise employée au service de la maison, ficelle digne de l'héritage tant de Marivaux comme de Molière, et plus généralement du topos du faux-inconnu. L'Inès d'Olona (certes un prénom courant, mais il se trouve que c'est le nom du personnage équivalent à Angèle dans la zarzuela qui se fait appeler Inès pour fausser les apparences...) se présente comme simple bouquetière, anonyme. Parce que c'est un cas assez rare pour ce répertoire, nous ajoutons la traduction de la ronde aragonaise pour la version en espagnol du *Domino noir* en 1858⁴¹. La comparaison des morceaux ne sera pas équitable : les textes 1 et 3 sont portés par la même partition, tandis que le texte 2 est porté par une partition différente. La question de la prosodie est donc essentielle pour cet exemple.

Texte de la Ronde aragonaise

1^{er} couplet

La belle Inès
fait florès
Elle a des attraits
des vertus
Et bien plus
elle a des écus
Tous les garçons
bruns ou blonds
Lui font
les yeux doux
Qui de nous voulez-vous
Prendre pour époux
Est-ce un riche fermier
Est-ce un galant muletier
Ou bien un alguazil

⁴¹ *El Domino negro*, n°8 "Aragonesa", música del maestro Auber, Madrid, Casimiro Martin [1852]. Il existe aussi une version italienne.

Celui-là vous convient-il
 Tralala
 Non mon cœur incivil
 Tralala
 Refuse l'alguazil
 Tralala
 L'alcade vous plaît-il
 Tralala
 Fût-ce un corrégidor
 Je le refuse encor
 Qui voulez vous
 Belle aux yeux doux
 Répondez nous vous aimons tous
 Pour époux dites-nous
 Lequel prendrez-vous
L'amoureux que je veux c'est celui
 C'est celui qui danse le mieux

2^{ème} couplet

Dès ce moment chaque amant
 Se met promptement
 A danser balancer passer repasser
 Et castagnettes en avant chaque prétendant
 S'exerçait et donnait le signal du bal
 Le mulétier Pédro possédait le boléro
 Et l'alcade déjà brillait dans la cachucha
 Tralala
 Messieurs ce n'est pas ça
 Tralala
 Et pendant ce temps là
 Tralala le jeune et beau José
 Tralala
 De loin la regardait
 Et de travers dansait
 Car il l'aimait
 Belle aux yeux doux ce beau bal
 Nous réunit tous qui de nous
 Voulez-vous prendre pour époux
 Le danseur que je veux
 C'est celui qui m'aime le mieux
Oui José je te veux
Car c'est toi qui m'aimes le mieux

Traduction pour *El Dómino negro*

Copla 1

La hermosa Inès que aquí vés / *La belle Inès que tu vois là*
 Tan linda y gentil / *Si jolie et charmante*
 Es cual flor dulce honor / *est comme la fleur doux honneur*
 Del prado en abril / *des champs en avril*
 En su Aragon con pasion / *Dans son Aragon avec passion*
 Oyo sin cesar / *elle entendait sans cesse*
 Di con quien sin desden / *Dis avec qui sans mépris*
 Te quieres casar / *tu veux te marier*
 De un candidato pastor / *d'un naïf berger*
 De un marinero gentil / *d'un marin aimable*
 De un rico labrado / *d'un riche paysan*
 Que quieres preferir / *Qui préfères-tu*

Tralala
 No mi pecho en verdad / *Non mon coeur en vérité*
 Tralala
 Ama su libertad / *aime sa liberté*
 Tralala
 De quien es tu beldad ? / *A qui appartiens-tu ?*
 Tralala
 De un sin igual doncel / *à un jeune homme sans pareil*
 Como ninguno fiel / *fidèle comme personne*
 Pués di nos ya Inés / *Eh bien dis-nous donc Inés*
 Si a tus pies le tienes quiza / *s'il est d'ores et déjà à tes pieds*
 Di con quien sin desden te quieres casar / *Dis-nous avec qui tu veux sans mépris te marier*
 Mi galan y mi amor es aquel que baila mejor / *Mon galant et mon amour c'est celui qui danse le mieux*

Traduction libre de *El Duende de Hernando*

Jardinera soy señores / *Je suis une bouquetière, messieurs*
 En los campos de Alcalá / *des champs d'Alcala*
 Mas las flores que yo vendo / *Mais les fleurs que je vends*
 Nadie las quiere comprar / *Nul ne daigne me les acheter*
 Doy la rosa nacarada / *J'offre la rose nacrée*
 Doy el lirio y azahar / *j'offre le lys et la fleur d'oranger*
 Mas no aprecian los galanes / *mais les soupirants n'apprécient pas*
 Flores de esa calidad / *les fleurs de cette nature*

Flores vendo en que sus perlas / *Je vends des fleurs dont les perles*
 Viene el alba derramar / *l'aube vient répandre*
 Y aunque ven que son hermosas / *Et même s'ils voient qu'elles sont jolies*
 No hay quien las quiera comprar / *Aucun ne veut me les acheter*
 Doy la rosa nacarada
 Doy el lirio y azahar
 Mas no parecian los galanes
 Flores de esa calidad

D'un point de vue strictement littéraire, comparons les trois textes à travers les motifs qui les composent. La couleur locale est bien présente dans les trois versions, d'un point de vue lexical :

Texte 1 : alguacil, alcade, corregidor, castagnettes, Pedro, bolero, cachucha, José

Texte 2 : Alcalà, fleur d'oranger (azahar)

Texte 3 : Aragon

Le texte français, c'est une habitude de l'espagnolade, comporte des mots étrangers, illusion théâtrale nécessaire pour que l'on imagine que le morceau est chanté en espagnol. De même que pour le prénom, la présence d'un nom de lieu n'est pas conservée. Le texte parlé précédent le morceau de Scribe et Auber précise qu'Inés est aragonaise, ce dont le morceau traduit en 1858 fait état. Cette donnée est assez logiquement absente du texte 2 dans la mesure où Inés ne chante pas une ronde aragonaise, il comporte cependant le nom d'un village aux environs de Madrid, pour bien localiser et non pas exotiser l'action. La différence est liée au

caractère musical du morceau. On aura remarqué qu'au fil des versions, la couleur locale s'amenuise. Concernant le personnage, plusieurs éléments surgissent : les textes 1 et 3 sont écrits à la troisième personne (à valeur de première personne), contre – comme pour le cas du chevrier-pastor du *Val d'Andorre* et du *Valle de Andorra* – un "soy"(je suis) clair pour le texte 2. Inès expose ses critères (la danse et l'amour) pour le choix d'un mari ; la bouquetière se plaint du fait qu'aucun soupirant ne soit sensible à ses fleurs. La fable est en miroir : d'un côté c'est Inès qui a l'embarras du choix, de l'autre, pour la bouquetière, ce sont les soupirants qui l'ont. Enfin, le caractère populaire est convoqué par l'énumération des métiers masculins pour les textes 1 (fermier, muletier) et 3 (berger, marin, paysan) et d'un métier féminin (bouquetière, campos) pour le texte 2. Pourquoi le traducteur du texte 3 n'a-t-il pas conservé les métiers du texte 1 ? Est-ce une question d'image ? Une dernière remarque permet de mettre en valeur la filiation existant entre ces trois textes, le traducteur de 1858 ne pouvant en aucun cas ignorer le numéro du *Duende*. On retrouve un peu du texte 2 dans le texte 3 à travers les termes de "fleurs" et de "champs" (flores, campos). Certes, comme l'explique Claudio Guillen, l'un des plus éminents comparatistes espagnols, la convention peut être plus forte que l'influence, sans que cette préférence n'entame ce rapport de filiation entre les trois textes :

Une constellation de conventions détermine le moyen d'expression d'une génération littéraire - le répertoire de possibilités qu'un écrivain partage avec ses rivaux vivants -. Les traditions supposent la concurrence des écrivains avec leurs ancêtres. Ces références collectives ne font pas que garantir ou réguler la composition d'une œuvre. On les rencontre dans la lecture – ou dans le vécu du lecteur -, leurs effets sont tangibles. L'œuvre nouvelle s'éloigne ou est déviée en même temps de la norme (comme le crime diffère d'une certaine attitude face aux usages sociaux admis) et c'est un processus de communication qui se réfère à la norme. Quand les influences apparemment individuelles rendent possible la déviation, plus que la norme, elles se distinguent nettement des conventions et il y a peu de probabilités qu'on les confonde avec celles-ci.⁴²

⁴² Claudio GUILLÉN, "De influencias y convenciones", in *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Vol. II (Año 1979), pp. 87-97, "Una constelación de convenciones determina el medio de expresión de una generación literaria -el repertorio de posibilidades que un escritor comparte con sus rivales vivos-. Las tradiciones suponen la competencia de los escritores con sus antepasados. Estas coordinadas colectivas no consienten tan sólo, o regulan, la composición de una obra. Topamos con ellas en la lectura -en la vivencia del lector-, sintiendo ahí su efecto. La obra nueva, al propio tiempo se aleja o desvía de la norma (como el crimen arranca de cierta actitud ante los usos sociales admitidos) y es un proceso de comunicación que se refiere a la norma. Cuando las influencias individuales al parecer hacen posible la desviación, más que la norma, se distinguen netamente de las convenciones y no es probable que se confundan con éstas."

Ces propos éclairent notre lecture de l'exemple analysé, la convention pouvant expliquer d'apparentes similitudes dans de nombreux cas. L'emploi du terme "constellation", commun à Souriau et Guillen, renforce cette idée de réseau culturel d'œuvres explorée dans la première partie.

Ainsi, la fleur comme "signifié" n'est pas présente dans le texte 1, or son signifiant l'est mais – de façon étonnante – costumé ! En effet, l'expression "fait florès" permet à Scribe d'employer une expression française avec un mot aux sonorités espagnoles ! Les auteurs des textes 2 et 3 auraient eu tort de s'en passer. Comme pour le terme "livre" devenu "libre" dans la version espagnole du *Val d'Andorre*, le texte français fait ici l'objet d'une traduction toute particulière, que l'on pourrait qualifier de phonique ! L'expression tire son origine du latin puis du provençal "floridus", "faire flori", qui signifie "récolter des succès" (un peu comme "lancer des fleurs"), en lien avec "florissant". Toute une métaphore ! Ironiquement, la bouquetière a de nombreuses fleurs mais aucun succès... Touche, ironie, clin d'œil du traducteur au succès théâtral ?

Tout comme le précédent, cet exemple illustre un enjeu musical de la traduction : ce n'est pas le sens qui prime mais la similitude sonore ! Cette pratique témoigne d'une véritable et singulière filiation entre les œuvres.

c) L'adaptation espagnole : un pas en arrière

On rit beaucoup ici lorsqu'on voit vos auteurs de France, pour donner à leurs écrits ce qu'ils nomment la couleur locale, parler sans cesse de boléros et de fandangos quand ils exploitent la terre et les choses d'Espagne ; et en vérité, le boléro et le fandango sont chez nous des choses d'art et de tradition, comme chez vous la gavotte et le menuet. Il en est de cela comme du poignard que vous vous obstinez tous à voir à la jarretière de nos *manolas*. M. Scribe a donc commis une grave erreur dans son joli libretto du *Domino Noir*, lorsqu'il fait danser le boléro à un bal qu'il prétend donné par la reine d'Espagne ; l'erreur est même doublement grave, car il n'y a pas d'exemple que la sévère étiquette de la cour de Madrid ait jamais ouvert les portes du palais aux joies d'un bal masqué.

Je vous cite *le Domino Noir* de préférence à tout autre ouvrage de vos romanciers ou de vos poètes, parce que cet opéra-comique a été arrangé en comédie pour notre théâtre du Prince par un de nos plus spirituels écrivains, Ventura de la Vega, et a obtenu, sous le nom de la *Segunda Dama duende*, un très grand succès. Calderon avait déjà fait *la Dama duende*. Il y a dans le nouveau titre substitué par M. de la Vega à celui du *Domino Noir*, je ne dirai pas une flatterie, mais au moins une louange dont l'odeur ne doit pas déplaire à M. Scribe. M. Auber a composé

dans sa partition pour Inesilla une chanson soi-disant aragonaise, qui peut être fort élégante et fort spirituelle, mais qui n'est pas aragonaise du tout.⁴³

Ce témoignage, qui cite précisément *Le Domino noir* et *El Duende*, en dit long sur l'espagnolade et la couleur locale : un costume qui ne vaut qu'à la scène... Pourtant, il existe des similitudes d'ordre mélodique, rythmique et harmonique entre les deux morceaux. Notons d'abord que chaque chanson est insérée dans un numéro choral. Pour Auber, quelques mesures (7 seulement) *parlante* pour préparer l'écoute ("écoutons bien qu'ici son talent brille c'est un concert qu'Inésille nous réservait pour le dessert", explique Juliano, l'hôte) puis un ensemble (17 mesures) à l'unisson sur des textes différents ponctue le couplet. Nous ne reproduisons que le texte de l'amoureux transi, Horace, qui illustre l'enjeu dramatique de la scène :

c'est bien son regard enchanteur mais ce costume est-ce une erreur et que dois-je croire en ces lieux ou de mon cœur de mon cœur ou de mes yeux

L'hésitation à la fois visuelle et sonore est à son comble, le costume (de scène et musical) remplit parfaitement son rôle. Pour Hernando, le chœur qui précède la chanson est plus long et prend en charge la question portant sur l'identité de la "jolie paysanne" (*hermosa aldeana*). Il s'agit non pas de convives mais de soldats cherchant à capturer Carlos (comme Juliano tente de "capturer" l'identité de la bien-aimée de son ami Horace). 44 mesures précèdent la chanson de la bouquetière Inès, en 6/8 avant de passer en 3/8 pour la chanson, plus courte (34 mesures) que la ronde d'Inésille-Angèle (74 mesures). Enfin, 14 mesures en 6/8 de commentaires sur un texte unique précèdent la reprise chanson pour laquelle le refrain est accompagné par le chœur. Il n'y a pas d'exposition par l'orchestre pour Hernando, contrairement à Auber qui amplifie encore les dimensions. Une disproportion est donc à relever pour le cadre. Par conséquent, et pour que la comparaison soit productive, une mise en regard de la totalité de la chanson n'est pas pertinente. Les motifs mélodiques qui composent les couplets d'Angèle sont plus nombreux, Auber insère des formules cadentielles qui allongent la ligne mélodique et qui sont absentes de la partition d'Hernando. Il nous faut donc extraire le matériau de base, composé de façon syllabique.

⁴³ "Lettre sur l'état de la musique à Madrid", in *Revue et Gazette musicale de Paris*, 04/08/1839, n°36, pp. 281-285.

Ex Domino noir a) premières mesures couplet

ANCIEN. 1^{er} Couplet

A. La belle très — fait Ho-rès, — elle a des at-trails — des vertus, — et bien plus,

2^d Couplet

Dès ce moment, chaque amant — se met promptement — à danser — balan- cer —

— elle a des é - cus; tous les garçons, — bruns ou blonds, — lui font les yeux doux,

— passer repas - ser, et, cas-la-gnette — en a-vant, — cha-que prétendant —

— qui de nous — voulez-vous — prendre pour é-poux? est ce un riche fermier? —

— s'exerçait — et donnait — le signal du bal, Le muletier Pé-dro

b) m. 27-32 du couplet



Ex Duende

Allegretto

Inés

Jar - di - ne - ra soy___ Se - ño - res en los cam - pos de Al - ca - la

mas las flo - res que yo ven - do na - die las quie - re com - prar___

p doy___ las ro - sa na - ca - ra - da doy___ el li - rio y a - za - har___

mas no a - pre - cian los za - ga - les flo - res de e - sa ca - li - dad

L'armure est la même, elle comporte 4 bémols : les couplets d'Auber sont majoritairement en *la* bémol majeur avec des modulations quand Hernando préfère alterner *fa* mineur pour le couplet et *la* bémol majeur pour le refrain avec des harmonies claires, sans renversement. Un effet de fondamentale absente met en valeur l'accent répété de "en los campos de Alcalá". Cette préférence pour les juxtapositions plutôt que les modulations est un trait caractéristique. Le choix d'une même armure pour des œuvres inspirées de partitions françaises est loin d'être systématique, d'où la nécessité de le noter ici, en écho aux remarques

sur la traduction musicale de certains termes : il contribue à marquer une volonté de réminiscence, de fidélité voilée.

On notera également la similitude, statistiquement moins étonnante, du type d'accompagnement. Enfin, la morphologie de la ligne mélodique témoigne d'une parenté assez troublante. Elle se construit à partir de trois notes en mouvement conjoint ascendant sur trois mesures, d'abord avec deux doubles plus une croche, puis un ralenti en trois croches, élan qui accompagne de façon imitative le texte "je donne la rose", comme si le motif accompagnait le geste du lancer ou du bras qui se tend, d'autant que la phrase est répétée pour la fleur suivante. Ce motif n'est pas sans rappeler celui, initial, d'Inésille, même si ces doubles croches sont placées pour elle sur le temps central de la mesure, à l'imitation du rythme de base de la jota (danse bien aragonaise...). On touche là à la question de la musique populaire, comme annoncé dans la citation de Virués y Spinola. Même si aucun nom de danse n'est précisé en tête de la chanson de la bouquetière, des traits caractéristiques espagnols ne trompent pas l'auditeur. Outre la mesure ternaire employée (plus répandue que la mesure binaire et selon la *Geneufonía*, la plus recherchée par le peuple espagnol), la chute de "señores" est un marqueur. On trouve ce geste, cette tournure, dans de très nombreuses chansons espagnoles. Manuel Garcia (fils) lui-même décrit ce trait :

L'Espagnol parseme son chant de mordants nombreux qui attaquent les notes, et des syncopes fréquentes qui déplacent l'accent tonique, afin d'ajouter plus de piquant à l'effet par un rythme inattendu. C'est seulement à la fin de la phrase que le chant coïncide avec la basse. La dernière syllabe du vers ne tombe pas sur le temps fort de la dernière mesure comme en italien, mais sur le dernier temps, c'est-à-dire sur le temps faible de la mesure qui précède. Les coloris sont vifs et tranchés. Toutes les finales sont courtes, excepté dans le *polo*, où la dernière note est longue et tremblée. Dans ce dernier genre, la voix prend une physionomie mélancolique. Les autres genres sont légers, voluptueux et flexibles. Les phrases finales des chants de cette nature se terminent presque toujours en jetant la voix sur un son élevé et indécis semblable à un petit cri de joie. Les Napolitains le font entendre également ; mais le style de leur chant diffère moins du style régulier que celui des mélodies espagnoles⁴⁴.

Si l'on se réfère à ces propos, il nous faut constater que la chanson de Hernando ne correspond pas à tous les critères mais que certains de ces critères sont présents dans la chanson d'Auber ! En effet, le couplet de Hernando fait coïncider la basse avec le premier temps, de même que les notes principales de la mélodie, contrairement à ce qui est indiqué par Garcia. Le refrain quant à lui joue avec les appuis : les notes principales (*ré* et *mi*) des mesures 1, 2 et 4 du refrain ne se trouvent pas sur le temps fort. Les qualificatifs "légers, voluptueux, flexibles" correspondant bien à la chanson d'Auber, la "physionomie

⁴⁴Manuel GARCÍA (fils), *Traité complet de l'art du chant*, introduction de J. Rondeleux, Genève, Minkoff, 1985, réimpression de l'édition de Paris, l'auteur, 1847, p. 70.

mélancolique de la voix" revient elle à la chanson de Hernando, notamment en raison de cet aspect que l'on peut rattacher au "tremblé", certes discret, de "señores". Il faut donc combiner les deux morceaux pour obtenir tous les critères cités par Garcia. Pour notre étude, cette complémentarité est significative, dans le cas de ces deux œuvres, du pas vers l'Espagne effectué par Auber et du pas vers la France effectué par Hernando, comme si la zone de rencontre était à mi chemin, le territoire commun exigeant un lissage, une simplification, une "désespagnolisation" du style pour l'espagnol. Cette musique populaire, outre l'aspect littéraire du texte, serait donc caractérisée par une mélodie simple présentant la répétition de certaines mesures, parfois à partir d'une note de départ différente, un pattern rythmique propre à la danse et un accompagnement élémentaire. Aucun recours à un instrument spécifique n'est noté, la vocalité est variée chez Auber, mais le cas des *Diamants de la couronne* et des *Diamantes de la corona* qui suit ne permet pas d'en faire un critère.

L'analyse de ces deux exemples mène à plusieurs conclusions. Tout d'abord, la musique voulue typique, typée, populaire entretient la crédibilité d'une intrigue ou d'un portrait. Le chevrier, de par son métier, doit être porteur d'une tradition musicale ancestrale (bourdon, musette, harmonie simplifiée, rythme archaïsant, structure couplet refrain) et d'un mythe littéraire (solitude, pouvoirs de prédiction, liberté). La musique, dans ce cas, parfait son portrait, augmente le pouvoir de l'image et entérine l'identité voire le type du personnage. Pour Inés, la musique joue également le rôle du costume mais dans une optique contraire : dissimuler sa véritable identité. Elle participe ici de l'illusion théâtrale, à la manière de l'aparté : la musique portée par le personnage aveuglerait - car il s'agit d'une illusion visuelle - le personnage émité. Or, le public, lui, n'est pas aveuglé ; l'un des ressorts comico-tragiques ne consiste-t-il pas à partager une information avec le public qui par définition ne peut rien faire pour éclairer le personnage ignorant ? Ce moyen a été tellement exploité par la comédie classique qu'il a donné lieu à un topos : le faux inconnu. On peut transposer ce lieu commun à la musique de l'espagnolade : ce type de morceau volontairement inachevé dans sa facture (chanson en français, quelques mots en espagnol, accompagnement orchestral aux antipodes de la vraisemblance et de l'authenticité) accentue le sentiment du spectateur que tant d'approximation, de risques pris par le personnage finira par lui nuire, créant ainsi un suspense. Or, le personnage audacieux s'en sort et le public applaudit à sa "chance" si insolente. Avec la musique, l'art du faux-semblant est à son comble et avec lui le pouvoir du comique. Enfin, la comparaison de deux morceaux à la situation équivalente révèle une façon

de faire de la part des auteurs espagnols. Dès la phase de traduction, l'auteur cherche à conserver la dimension musicale du texte, quitte à sacrifier le sens. La sonorité des mots choisis est un critère essentiel pour le traducteur, de même que l'image ou la figure de style. Le musicien espagnol, qui se trouve face à un morceau de ce type, a trois possibilités :

- Le morceau présente les caractéristiques de la musique populaire sans marqueur précis autre que la convocation d'une atmosphère champêtre, comme la chanson du chevrier : le compositeur espagnol, pour trouver la bonne distance entre l'original et son original, conserve certains traits incontournables (bourdon, solo instrument rappelant un instrument populaire...) qu'il combine avec d'autres appartenant à la même palette.
- Le morceau présente les caractéristiques de la musique populaire avec des marqueurs espagnols (ronde aragonaise) : il en polit les contours trop stéréotypés (castagnettes, termes culturels, mode harmonique connoté) pour ne garder que l'essence (rythme de danse, contour mélodique)
- Le morceau présente les caractéristiques de la musique populaire avec des marqueurs espagnols (nom d'une danse) : le compositeur espagnol corrige le compositeur français, redonne à la danse en question ses traits d'origine, les éléments qui font sa véritable identité. C'est le cas du boléro des *Diamants de la couronne* qui sera étudié dans les pages qui suivent.

L'un des enjeux de la présence de la musique populaire est donc bien la question de l'identité : elle confirme ou déguise celle des personnages de même que celle de ses origines.

2.3 LE BOLERO OU LE "VOLEUR" DES DIAMANTS

Le cas du "boléro" situé au cœur du second acte des *Diamants de la couronne* et des *Diamantes de la corona* (scène 3 et 4 pour Auber et scène 5 pour Barbieri) est intéressant à plus d'un titre. D'abord, il constitue l'un des nombreux exemples d'emploi du fameux boléro qui faisait fureur tant dans les salons et sur les scènes de Paris que ceux de Madrid. De nombreux travaux ont montré à quel point, depuis la fin du XVIII^e siècle, le boléro est une institution, un emblème⁴⁵. Héritier de la séguedille, danse de cour dont la basse rythmée avait soutenu la zarzuela à sa naissance au XVII^e, le boléro a une étymologie mystérieuse. D'aucuns défendent l'analogie avec le verbe "voler", en rapport avec l'impression visuelle provoquée par les pas rapides des danseurs.

Du point de vue dramatique, il met en présence les personnages clés de l'intrigue en proie à leurs préoccupations et ce de façon simultanée : le fait que certains d'entre eux soient mis en valeur lors de leur prestation vocale oblige les autres à les regarder et à réagir. Don Henrique et Diana doivent feindre de s'aimer pour dissimuler leurs respectives amours clandestines. En effet, Diana, promise à Don Henrique, aime Sébastien. Ce dernier a de plus en plus de mal à cacher ses sentiments envers Diana car la signature du contrat de mariage doit avoir lieu le soir même. Don Henrique ne cesse de rêver au chef des bandits, Catarina, rencontrée lors du premier acte, ce qui ne manque pas d'étonner Diana et Sébastien : ne devrait-il pas déclarer son amour à sa future épouse ? Lorsque Diana et Don Henrique entonnent le boléro, apparaît, sous une fausse identité, Catarina accompagnée de Rebolledo. Don Henrique n'en croit pas ses yeux et se perd dans ses notes. La tension est à son comble quand Catarina, qui vient d'apprendre qu'elle se trouve chez le ministre de la Justice, accepte tout de même de chanter en duo avec Diana : Don Henrique craint qu'elle ne soit reconnue et arrêtée. Chaque personnage a un secret, il le partage avec un ou deux autres personnages, ce qui crée une impression de qui-vive permanent autour du ministre Campomayor. Ce dernier n'a de secret pour personne mais il est craint de tous : il est à la fois le père de Diana, le ministre au service duquel est Sébastien, l'oncle de Don Henrique et le représentant de la loi pour Catarina et Rebolledo. Le public est lui aussi pris à parti : ayant assisté au premier acte, il croit savoir qui est Catarina, il connaît le projet de mariage conçu par Campomayor et a

⁴⁵ Celsa ALONSO, *La canción lírica española en el siglo XIX*, Madrid, ICCMU, col. Música Hispana, 1998 ; Marie-Catherine CHANFREAU "Le boléro et l'identité espagnole" in Jean-René AYMES et Serge SALAUN, *Être espagnol*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2000, pp. 131-163 ; Fernando de ROJAS, *Crotología o ciencia de las castañuelas*, Madrid, Imprenta Real, 1792.

entendu le duo d'amour de Diana et Sébastien (dans l'œuvre d'Auber seulement car Barbieri n'a pas mis en musique cet épisode). L'illusion théâtrale amplifie les risques courus par chacun des personnages et provoque un effet comique. Don Henrique s'exprime à haute voix (ce qui est naturel au théâtre) en s'adressant à lui-même tout en craignant que son secret ne soit découvert. À plusieurs reprises, un autre personnage croit entendre ses paroles mais Don Henrique fait mine de n'avoir rien dit. Scribe, à l'origine du texte, manipule très habilement l'illusion théâtrale en montrant la limite de sa crédibilité. La scène se passe dans un somptueux salon, à côté d'un piano ; les hôtes et leurs invités s'apprêtent à ouvrir le bal. Le contexte festif crée un contraste encore plus marqué.

a) Échelles

L'acte I avait pour décor la grotte servant de refuge à des faux-monnayeurs. Ils attendaient l'arrivée de leur chef, Catarina. Elle devait décider du sort de Don Henrique qui vient d'être fait prisonnier : sa voiture avait versé lors d'un violent orage. Celle-ci, après un entretien galant surveillé par Rebolledo, acceptait de lui rendre sa liberté à une condition : s'il venait à la rencontrer à nouveau, Don Henrique devrait feindre de ne pas la reconnaître. Grâce au sauf-conduit de Don Henrique, Catarina et ses hommes réussirent à déjouer le guet-apens des soldats de Sébastien en prenant l'aspect d'une procession religieuse.

Au début de l'acte II, Don Henrique, vient d'arriver au palais de son oncle et futur beau-père, Campomayor. Il doit le soir même signer un contrat de mariage qui l'engagera auprès de sa cousine Diana. Cette dernière, pendant l'absence de son cousin, est tombée sous le charme de Sébastien qui, s'il veut l'épouser, doit accomplir un exploit héroïque compensant son origine modeste⁴⁶. Le bal va commencer, Don Henrique et Diana sont invités à chanter un duo. La jeune femme choisit "ce boléro" qui porte un titre trop évocateur pour la sensibilité de Don Henrique : *Le brigand du rocher noir*. Campomayor ne peut assister à leur prestation car il vient de recevoir une dépêche de la plus haute importance : tous les diamants de la couronne ont été dérobés ! Catarina, alias la comtesse de Villaflor, fait irruption dans le salon : son intendant et elle ont eu un accident et demandent l'hospitalité pour la nuit. Face à la bonté de ses hôtes - et pires ennemis -, elle accepte de chanter ce fameux duo avec Diana car Don Henrique n'en est plus capable. Puis, pendant que les hommes jouent aux cartes, les femmes lisent la gazette : un postillon, qui se révèle être celui de Don Henrique, déclare avoir aperçu

⁴⁶ Situation qui rappelle celle de Rodrigue devenant le Cid dans la pièce de Corneille.

le chef des brigands recherché dans tous le pays. Il s'agit d'une femme dont il dresse le portrait. Diana croit reconnaître Catarina et veut avertir son père malgré les tentatives de Don Henrique pour l'en empêcher. Ils concluent un pacte : Don Henrique refusera de signer le contrat de mariage si Diana l'aide à organiser la fuite de Catarina. Celle-ci est touchée mais, pour des raisons ignorées de tous, elle ne peut accéder à la demande de Don Henrique : fuir avec lui.

C'est à la cour de Lisbonne que se déroule le dernier acte : toute la noblesse est venue assister au couronnement de la reine et lui demander une audience. Rebolledo révèle (au public) qu'il a jadis été condamné pour ses activités de faux-monnayeurs mais qu'une noble dame l'a libéré en échange d'une mission secrète : réaliser une copie des diamants de la couronne. La reine paraît : il s'agit de Catarina ! Elle révèle avoir vendu les diamants de la couronne afin d'enrichir le royaume et les a remplacés par des copies ; les bijoux qu'elle porte sont faux mais cela n'altère en rien sa crédibilité. En effet, leur parfaite ressemblance avec les vrais est trompeuse. À la suite d'un nouveau rebondissement concernant le choix du futur mari de la reine, cette dernière entend faire justice : en dépit de l'étiquette et en vertu de la loyauté de Don Henrique, elle choisit de faire de lui son époux. L'amour et la vertu triomphent du pouvoir et de l'argent.

Scribe a mis en place un jeu complexe de reconnaissance en multipliant les identités et en procédant avec une extrême parcimonie dans la phase de révélation. Camprodón a adopté fidèlement la trame du livret français ; comme toujours, les épisodes lyriques proposent une traduction plus libre. L'hypothèse d'une "traduction musicale" doit ici être reliée aux modalités de la traduction littéraire du livret. En effet, si Camprodón reste fidèle à Scribe en ce qui concerne le déroulement scène par scène de l'action, dans une traduction presque littérale du texte français, il s'octroie quelques libertés dans les morceaux destinés à être mis en musique. Cette scène du boléro est d'autant plus intéressante que Camprodón renonce au comique de répétition provoqué par les deux interruptions de Campomayor et Sébastien. L'épisode consistant à annoncer la réception d'une dépêche et l'arrivée d'une voiture appartient à la fin de la scène précédente et n'est pas chanté, contrairement à la version d'Auber. Voici donc la structure de la scène du boléro dont le duo Catarina-Diana fera l'objet d'une analyse ; elle est entièrement chantée dans la version d'Auber, contrairement à celle de Barbieri qui ne l'est que partiellement.

Du point de vue musical, on constate quelques divergences concernant le choix des passages mis en musique.

Tableau comparé des morceaux musicaux
dans *Les Diamants de la couronne* (1841) et dans *Los Diamantes de la corona* (1854)

Pour des raisons pratiques, les noms de certains personnages seront abrégés :

- Don Henrique → DH
- Catarina → Cat
- Diana → Dia
- Rebolledo → Reb
- Campomayor → CM
- Faux-monnayeurs → f-m
- Mugnoz, Barbarigo (deux faux-monnayeurs) → Mug, Barb

La correspondance entre les deux textes est à l'origine de cette disposition.

| <i>Les Diamants de la couronne</i> | | <i>Los Diamantes de la corona</i> | |
|------------------------------------|---|-----------------------------------|---|
| | ACTE I | | ACTE I |
| | Ouverture | Sc. 1 | Introduction et chœur des faux-monnayeurs |
| Sc. 1 | Couplets de DH | Sc. 2 | Aria de DH |
| Sc. 2 | Chœur des f-m (ils menacent DH) | | |
| Sc. 3 | Air d'entrée de Cat, scène ch f-m, DH, Cat, Reb | | |
| Sc. 6 | Scène ch f-m, Cat, Reb, Mug Ballade de Cat (accompagnée par les f-m) Scène et ensemble (Cat, Reb, Mug, DH, f-m) | Sc. 4 | Balada de Cat (accompagnée par le chœur) |
| Sc. 8 | Duo DH-Cat (courte intervention de Reb) | Sc.5 | Tercetto DH-Cat-Reb |
| Sc 9/10/11 | Finale | Sc. 9/10 | Finale |
| | ACTE II (Entracte) | | ACTE II (Preludio) |
| Sc. 1 | Duo Dia-Seb | | |

| | | | |
|--------|--|--------|--|
| Sc. 3 | Ch (courtisans et CM) Scène DH-Dia Boléro Dia-DH Scène CM-DH Boléro Dia-DH Scène Seb-DH-ch-CM Boléro Dia-DH | Sc. 3 | Ch (courtisans et CM) |
| | | Sc. 5 | Bolero Dia-DH |
| Sc. 4 | Scène DH-Dia Ensemble DH / Cat-Reb / Seb-Dia Scène Cat-Dia-DH-Reb-ch <u>Boléro Cat-Dia</u> (en entier) *Couplet 1 Scène DH-Dia-Ch *Couplet 2 Scène Dia-DH-Cat Variations de Cat Scène Cat-DH-Ch | | Concertante Reb / Dia-Seb / Cat / DH / Ch <u>Bolero Cat-Dia</u> *Refrain Scène DH-Dia *Couplet Cat *Refrain Scène (insérée dans le couplet) DH-Cat Ch |
| Sc. 7 | Duo Dia-DH | | |
| | | Sc. 6 | Duo Cat-DH |
| Sc. 12 | Finale | Sc. 13 | Finale |
| | ACTE III (Entracte) | | ACTE III |
| | | Sc. 1 | Ch (courtisans) |
| Sc. 3 | Quintette Dia-DH-Seb-CM-Reb | Sc. 4 | Concertante Dia-DH-Seb-CM-Reb |
| Sc. 7 | Cavatine Cat | Sc. 7 | Romanza Cat |
| Sc. 9 | Trio Cat-Dia-CM | | |
| | | Sc. 15 | Ch (courtisans) |
| Sc. 11 | Finale | | |

La scène du boléro commence avec le choix de la partition et s'achève avec le début des variations de Catarina. Ces dernières forment un morceau autonome contrairement au solo du personnage dans la version de Barbieri qui est inclus dans le duo à la manière d'un couplet

| Version Auber | Version Barbieri |
|---|--|
| Sc 3: - Diana choisit „ce boléro“ ; titre indispose DH. | = (parlé) |
| (1) - Duo « dans les défilés des montagnes » - deux interruptions (CM puis Seb, au même moment de la musique ; - reprise duo sans aucune variante | (1)-Duo « Niñas que a vender flores » |
| Sc 4 :(2) Apparition de Cat, DH incapable d’assurer sa partie vocale | (2)= |
| (3) Ensemble (ch et solistes) « ô surprise nouvelle » (solistes), chœur commente maladresse du chanteur (mê mus début sc3) | (3)= mais c’est Rebolledo qui lance ce <i>CONCERTANTE</i> → comique « yo quisiera verme fuera eso huele a ratonera » |
| (4) Scène Dia-Cat-DH-Reb | = mais plus long, chgts tpo et mod accentuation contradiction Rebolledo (crainte) |
| (5) reprise Ensemble (paroles ≠) mené par Catarina | (5) reprise <i>concertante</i> sur une musique nouvelle |
| (6) Scène Dia-Cat-DH « achevons donc notre romance ⁴⁷ » | (6)Parlé |
| (7) Duo « dans les défilés des montagnes » Dia-Cat (voir tableau suivant) avec interventions chœur et DH | (7)= mais solo central de Catarina et une intervention finale du chœur et DH ponct |
| (8) Scène Dia-Cat | |

⁴⁷ Romance, nocturne ou boléro ?

(9) Variations Cat « ah je veux briser ma chaîne »

Le n°7 du tableau, duo entre Diana et Catarina, constitue le boléro à proprement parler dans le sens où il forme une entité ; le plaisir procuré par le morceau chanté l’emporte sur l’action. Après maintes interruptions, le boléro est enfin exécuté et sa structure peut être analysée.

Structure musicale et littéraire comparée du duo Catarina-Diana

| Structure musicale | Livret français | Structure musicale | Livret espagnol | Traduction du livret espagnol |
|--|--|---|--|---|
| A Sol m | REFRAIN Dans les défilés des montagnes Sous la voûte du rocher noir Jeunes filles de nos campagnes Gardez-vous de passer le soir | A Fa # m | Niñas que a vender flores Vais a Granada Vais a Granada No paséis por la sierra } x 2 De la Alpujarra De la Alpujarra | Jeunes filles qui, pour vendre des fleurs, Allez à Grenade Allez à Grenade Ne passez pas par la sierra de la Alpujarra de la Alpujarra |
| B Sol M | COUPLET 1 Là presque invisible se cache dit-on Un brigand terrible l’effroi du canton Qui seul de sa bande pouvant tout oser Jamais ne demande rien qu’un seul baiser | B Do# m- fa#m DH | Hay un bandido Que con todas las niñas Tiene partido | Il y a un bandit Qui avec les jeunes filles Trouve son parti |
| C Mi M Mode de mi sur si | Chacun a ses doutes Sur l’audacieux mais nous disons toutes c’est un amoureux la la la la la... | C La M | SOLO Catarina Por la faldas de la sierra una niña como un sol va buscando noche y día su perdido corazón | De par les flancs de la montagne une ravissante jeune fille cherche jour et nuit son coeur perdu |

| | | | | |
|-----------|--|--|--|--|
| B' | car avec adresse toujours demandant | D Mode de mi LaM-Do#m | | |
| | il vole sans cesse et jamais ne rend | | un bandido despiadado | un bandit sans pitié |
| Chœur+DH | jamais le rend la la la la la la la... | C' | al pasar se lo robo y ella llena la espesura con la queja de su amor ¡ay ! | lui a volé en passant alors elle emplit les airs de ses plaintes d'amour ah ! |
| B | COUPLET 2 oui toujours il guette les minois fripons gaiement il arrête les jeunes tendrons et quand au passage on vient s'exposer pour droit de péage il veut un baiser | A B | cree que si la escuchara le gustara le gustara : mas a temer empieza que no vendra (à deux) | elle pense que s'il l'entend il sera séduit mais elle commence à craindre qu'il ne vienne |
| C | chacun a ses doutes sur l'audacieux mais nous disons toutes | | | |
| B' | c'est un amoureux la la la la la la... | | DUO sans la reprise B fin ornée | |
| | car avec adresse toujours demandant... | | | |

La différence majeure réside dans la partie solo de Catarina figurant dans la version espagnole qui n'utilise pas la forme strophique d'Auber. Avant d'expliquer cette différence, d'ordre aussi bien littéraire que musical, observons les choix musicaux les plus concrets.

b) Choix musicaux

- La gestion des ensembles

La version d'Auber est plus longue mais les interventions du chœur ou les morceaux d'ensembles sont plus courts que dans la partition de Barbieri. Le chœur assume une fonction purement décorative et joue le rôle d'un public témoin qui applaudit à la prestation de ces chanteurs amateurs. Dans la version espagnole, l'ensemble (*concertante*) occupe une place beaucoup plus importante. L'écriture n'est pas systématiquement homorythmique comme chez Auber et les jeux d'associations entre les personnages sont plus fortement marqués. Le texte, à partir de "ô surprise nouvelle" ((3) du tableau précédent) est réparti en fonction des informations et des intérêts des personnages. La version d'Auber propose un texte similaire pour Diana et Sébastien ("oui malgré tout son zèle il s'embrouille je crois"), pour Catarina et Rebolledo ("ô surprise nouvelle c'est lui que je revois") et propose une variante pour Don Henrique ("ô surprise nouvelle elle est là je le vois"). L'homorythmie est presque totale (Catarina entonne l'ensemble deux temps avant les autres). Barbieri conserve ce jeu d'associations en variant la distribution. C'est Rebolledo qui annonce l'ensemble avec un solo de six vers :

| | |
|---|--|
| "Yo quisiera verme fuera ; eso huele a ratonera. Cuando salga, Dios me valga ! No me alcanza ni un lebre." " | (J'aimerais me voir dehors, tout cela sent l'attrape-souris. Quand je sortirai Dieu m'en est témoin ! Pas même un lièvre ne me dépassera) |
|---|--|

L'organisation métrique (2x4 syllabes et 1x8 syllabes) et le schéma des rimes (aaabbc) régiront tout l'ensemble qui suit. Entrent simultanément Catarina, Don Henrique et Sébastien (Rebolledo reprend sa partie) sur des paroles différentes mais les parties musicales de Catarina et Don Henrique sont identiques (doublées par la flûte et la clarinette) de même que celles de Sébastien et Rebolledo (doublées par le basson).

La superposition des structures musicale et littéraire s'annonce plus complexe. C'est au tour de Diana d'entrer (sa partie est la même que celle de Catarina mais à la tierce inférieure) puis au chœur qui commente les erreurs commises par Don Henrique lors du duo précédent. Son rôle diffère donc quelque peu de celui du chœur d'Auber. Cette répartition des deux motifs musicaux, l'entrée différée des personnages et la variété des paroles implique une

strate supplémentaire dans l'analyse du passage, une forme de traduction par le langage musical de ses enjeux dramaturgiques. Là où Auber privilégiait une sorte d'anonymat collectif servi par l'homorythmie, Barbieri propose une nouvelle vision des liens unissant les personnages, et l'importance de ceux-ci (Rebolledo est mis en valeur par son solo et participe du comique du passage). L'imitation de la prise de parole des personnages exprimant des réactions différentes est plus naturelle dans cette version. Pour une même situation avec les mêmes personnages, pour un texte et sa traduction, les choix musicaux se ressemblent (notamment à travers le recours à l'homorythmie chez les deux compositeurs par exemple) mais en proposent une interprétation différente.

L'irruption de Catarina provoque l'intervention de ces ensembles et avec eux un changement important de mesure et de tempo. Ce paramètre doit être exploré d'une manière approfondie.

- La gestion des mesures et des tempi

Les changements de mesure et de tempo ont une incidence sur le rythme du passage. Il nous faut observer leur nature et leur durée afin de déterminer la mise en valeur pour chaque compositeur d'un passage ou d'un enchaînement. La décomposition effectuée dans le tableau précédent servira de support.

On peut regrouper les différents moments du tableau en fonction des mesures, tempi et du nombre de mesures. Pour Auber, le premier duo (1) compte 58 mesures sécables comme suit : 4 mesures de duo *Andantino* (4/4) à 92 à la noire, 16 mesures de récit⁴⁸, 4 mesures de duo, 26 mesures de récit et 8 mesures de duo. Ces variations dans l'écriture du duo n'existent pas dans la partition de Barbieri pour les raisons invoquées plus haut et liées aux choix de Camprodón ; 24 mesures (3/4) le composent. Après respectivement 13 et 9 mesures pendant lesquelles Don Henrique ne peut suivre la partition (les deux compositeurs procèdent à la mise en musique d'erreurs d'exécution musicale) : Auber choisit de passer à 138 à la noire suggérant ainsi l'angoisse qui envahit le chanteur.

⁴⁸ La partition fait précéder du terme "récit" chaque scène dialoguée mise en musique. Nous ne l'utiliserons que pour commenter l'écriture de ces passages. Le terme "scène" convient mieux lorsque l'on traite de la structure musicale du dit passage. La confusion avec les divisions de l'acte en différentes scènes ne pourrait être car il n'est pas question ici d'analyse purement littéraire du livret.

Les épisodes (3)(4)(5)(6) des *Diamants* et des *Diamantes* présentent deux organisations différentes. Auber fait alterner 16 mesures du chœur avec 35 (32 la seconde fois) mesures de récit le tout en un *Allegro* à 132 à la noire. Barbieri choisit un *Andantino* de 56 mesures pour le premier ensemble. On passe à une mesure binaire de temps ternaire (6/8) avec la consigne "croche = noire précédente" ce qui n'altère pas la dynamique du passage mais lui confère une impression de ralenti forcé. Dans la partition d'Auber, la scène entre Diana et Catarina, (4) et (6), et la reprise de l'ensemble (5) forment un tout homogène dans lequel la surprise des personnages est amoindrie par l'unité de tempo et la distribution équilibrée des répliques : Diana et Catarina échangent des propos emprunts de politesse sous le regard médusé de Don Henrique qui ose à peine quelques interventions. La version espagnole privilégie le danger de la situation en laissant à Rebolledo le loisir d'exprimer son mauvais pressentiment quant à sa présence en ces lieux : 16 mesures de solo accompagné par les cordes en tremolo en un *Allegro molto* à 169 à la noire (là encore, l'accélération doit accentuer la peur du personnage). L'ensemble (le chœur et les personnages entrent progressivement) conserve ce tempo. Une nouvelle accélération de 13 mesures, *Piu mosso*, clôt ce numéro.

Enfin, le duo Catarina-Diana subit moins de changements de cet ordre. Si l'on exclut la première partie *Andantino* de la partition d'Auber, les dimensions sont analogues : 114 contre 94 mesures chez Barbieri. L'*Allegro* à 112 à la noire d'Auber n'est pas très éloigné du "tempo de bolero" à 92 à la noire de Barbieri. Ces changements sont à associer au texte et à sa traduction sans quoi des conclusions concernant l'importance donnée à certains épisodes, et notamment à leurs dimensions, pourraient être partiellement faussées. La durée de ces passages dans le temps de la représentation est certes importante mais ne suffit pas. C'est pourquoi il est indispensable d'isoler une cellule de cette scène du boléro : l'homogénéité du duo Catarina-Diana permet une comparaison probante en termes de traduction musicale. On passe de l'observation de la structure musicale d'une scène⁴⁹ à celle d'un passage unifié par son écriture.

- Tonalité générale et parcours tonal

Ce critère rapproche une fois de plus les deux compositeurs : le boléro d'Auber est en sol mineur, Barbieri l'écrit en *fa#* mineur. Pourtant, si l'on s'interroge sur la mesure où

⁴⁹ Le terme est à comprendre au sens de "division d'un acte".

commence véritablement le boléro chez Auber, deux hypothèses sont possibles. Faut-il inclure ou non les neuf premières mesures du duo "dans les défilés des montagnes" ? Si la réponse est affirmative, le tempo et la tonalité sont très proches. Or, si l'on considère qu'un boléro est une danse à trois temps, alors celui d'Auber commence avec les paroles "Là, presque invisible se cache dit-on". Un changement d'armure le fait passer en sol majeur. Il serait erroné de s'en tenir à l'opposition mineur-majeur et d'entrer dans des considérations la justifiant par une humeur plus joyeuse des personnages chez un compositeur que chez l'autre. Le parcours tonal est assez riche pour fournir une comparaison plus complète.

Les modulations principales, présentées dans le tableau précédent, ne présentent pas de particularité notable. Cependant, le fait qu'il s'agisse d'un boléro impose à Auber d'insérer une couleur harmonique évocatrice et bien connu par les compositeurs d'espagnolades. Le mode de mi est un outil efficace pour faire appel à tout un imaginaire orientalisant⁵⁰. Il est fondé sur la succession d'intervalles précis sur une échelle composée de cinq degrés principaux à partir de la note mi : un demi ton et trois intervalles d'un ton. S'il nourrit un passage plus développé, dans un cadre tonal, la sensible se situera à un ton de la tonique. Le boléro d'Auber par exemple, dans la partie C du couplet, utilise ce mode de *mi* mais transposé sur *si*. Ce procédé est fréquent car la distance entre *mi-fa* et *si-do* est la même. Il permet une insertion plus souple de cette couleur modale car on peut analyser ce passage comme écrit en *si* mineur.

Duo Auber (II, 4), Allegro p. 235, m. 21-26 :

L'accord de septième sur le premier degré (1^{er} temps de la 2^e mesure complète) comporte un *la* bécarré, ce qui permet une oscillation entre *si* mineur et *si* majeur d'autant plus que la tierce est absente. Dans tout ce passage, les accords sont lacunaires : le mode est

⁵⁰ Nous ne développerons pas ce point qui pose la question inverse à la nôtre. Les travaux de Christiane Lebordays et d'Hervé Lacombe portent sur la présence de l'Espagne dans la musique française.

ainsi rendu flou et une impression de simplicité en ressort qui renvoie à l'origine populaire de cette danse. L'utilisation de ce mode de *mi* chez Barbieri s'inscrit dans le contexte tonal de *la* majeur, la pédale de *mi* de la basse peut être considérée durant tout l'extrait comme une pédale de dominante. Il se fait entendre sous le *do* bémol du troisième temps et la courte broderie *mi-fa* bémol-*mi* du premier. À noter que le mode est exploré aussi de façon descendante formant ainsi une échelle plus développée :

Duo Barbieri (II n°9), m. 49-52 :

The musical score is for Duo Barbieri (II n°9), measures 49-52. It is written in 3/4 time and D major (two sharps). The vocal line (labeled 'Cat.') contains the lyrics: 'un ban - di - do des - pia - da - do al pa - sar - se lo ro - bó'. The vocal melody features triplet eighth notes in the first measure, followed by a half note, and then a series of eighth and sixteenth notes. The bass line (labeled 'Basse') consists of eighth notes in the first measure, followed by rests and single notes in the subsequent measures.

Le fait qu'un compositeur procède à la récupération d'un langage harmonique typique de son pays mais présent dans une œuvre française constitue une autre facette de ce phénomène de "traduction", les compositeurs d'espagnolades en ayant déjà effectué une en s'appropriant les traits les plus saillants de la musique espagnole.

- Le geste orchestral d'introduction

Un des arguments ayant participé au choix de l'expression "traduction musicale" pour désigner les liens unissant deux œuvres se fonde sur certaines ressemblances entre les deux partitions. Elles sont parfois si troublantes que la composition par rapport à une partition d'origine forme une sérieuse hypothèse de lecture. La façon dont l'orchestre donne l'impulsion de départ au boléro est intéressante à comparer⁵¹ :

⁵¹ Ne sont transcrites que les parties des instruments concernés.

Duo Auber m. 1-2 :

Violons I

Violons II

Altos

Violoncelles

f

This musical score is for measures 1-2 of Duo Auber. It features four staves: Violons I, Violons II, Altos, and Violoncelles. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The first staff (Violons I) begins with a forte (*f*) dynamic and a triplet of eighth notes. The second staff (Violons II) also begins with a forte (*f*) dynamic and a triplet of eighth notes. The third staff (Altos) begins with a forte (*f*) dynamic and a triplet of eighth notes. The fourth staff (Violoncelles) begins with a forte (*f*) dynamic and a triplet of eighth notes. All staves show a melodic line in the first measure, followed by a rest in the second measure.

Duo Barbieri m. 1-2 :

Violon I

Violon II

Alto

Violoncelle

Fl.-Clav.

3

This musical score is for measures 1-2 of Duo Barbieri. It features four staves: Violon I, Violon II, Alto, and Violoncelle. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The first staff (Violon I) begins with a triplet of eighth notes. The second staff (Violon II) begins with a triplet of eighth notes. The third staff (Alto) begins with a triplet of eighth notes. The fourth staff (Violoncelle) begins with a triplet of eighth notes. The fifth staff (Fl.-Clav.) begins with a triplet of eighth notes. All staves show a melodic line in the first measure, followed by a rest in the second measure.

Trois petites notes en mouvement conjoint ascendant jouées par le quatuor à cordes précèdent le premier temps dans les deux cas. Les adversaires de la thèse de la traduction pourraient, à juste titre, voir ici un geste imitant l'écriture pour guitare (que l'on trouve fréquemment dans le répertoire pour piano par exemple). Même si la ressemblance est claire, nous avons cherché dans d'autres partitions présentant l'utilisation de rythmes similaires la façon dont ils étaient introduits. Voici un extrait d'une partition figurant au chapitre des sources, *La Xacarilla* de Scribe et Marliani (air n°2) :



La première partie de la courbe mélodique ressemble en tout points à l'introduction orchestrale des *Diamantes de la corona* par ses triolets de doubles croches et son motif descendant. Les syncopes de la deuxième partie se retrouvent dans la partie vocale des deux duos en observation. Ce n'est pas qu'il existe un rapport direct au vu de ces analogies : chaque compositeur exploite un type de danse dont les caractéristiques sont bien définies. Cependant, cet extrait si semblable de *La Xacarilla* n'est pas précédé du même geste orchestral commun au début du boléro chez Auber et Barbieri. Un arpège mesuré formé de quatre croches sur l'accord parfait de mi majeur est placé en anacrouse.

- L'accompagnement orchestral

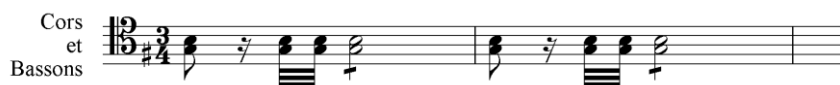
Avant d'entrer dans l'analyse de ce critère, la mise en regard de la nomenclature orchestrale s'impose :

| Orchestre d'Auber | Orchestre de Barbieri |
|---------------------------|------------------------------|
| Flûte | Violons |
| Petite flûte | Altos |
| Hautbois | Petite flûte |
| Clarinettes | Flûte |
| Cornets à pistons | Hautbois |
| Cors en ut | Clarinettes |
| Cors en sol | Bassons |
| Bassons | Cornets |
| Trombones | Cors en fa |
| Timbales en Ut | Trombones |
| Triangle | Fige |
| Cimbales et grosse caisse | Timbales |
| Violons | Triangle et castagnettes |
| Altos | Violoncelles |
| Violoncelles | Contrebasse |
| Contrebasse | |

La couleur orchestrale n'est pas radicalement différente. Chacun des duos est précédé de mesures d'introduction (une mesure chez Auber et neuf chez Barbieri, l'explication en sera donnée plus loin). Les cordes sont sollicitées dans les deux cas. Elles sont seules chez Auber pour poser sur chaque temps une des notes de l'accord parfait de sol mineur alors que Barbieri fait entrer d'emblée la petite flûte, la flûte et la clarinette pour présenter un motif mélodique, que l'on peut qualifier de ritournelle. À la reprise immédiate du motif, ces instruments sont complétés par les cordes puis par le hautbois. L'introduction d'Auber est dépouillée, celle de Barbieri joue davantage sur la variété des timbres, élément à cumuler aux suivants.

Pour doubler les voix, Auber opte pour une tenue de hautbois et bassons, Barbieri confie ce rôle aux clarinettes. Les cordes en pizzicato marquent chaque contretemps : l'allure dansante du boléro ne fait pas de doute et s'oppose au statisme voulu par Auber. Les couplets en sol majeur de Catarina et Diana débutent eux par une sonnerie de bassons et cors sur un rythme apparenté au boléro :

Duo Auber, Allegro m. 1-2 :



Les cordes, tout comme chez Barbieri, servent d'accompagnement rythmique mais ici sur la partie forte du temps. Les clarinettes et les flûtes doublent les voix mais seulement sur les fins de phrase. L'effet produit un certain dynamisme qui, associé au rythme d'accompagnement supportant les paroles "chacun a ses doutes" démontre une attirance presque magnétique vers les formules rythmiques du galop.

L'épisode évoluant sur le mode de mi met un terme temporaire à l'homorythmie du duo et propose une autre formule concernant l'accompagnement des voix. La partie de Diana est doublée au bout de quatre mesures par les pizzicati des violons, puis par les bassons, puis par les clarinettes. Celle de Catarina est à peine supportée par des tenues de clarinettes. Les autres pupitres présents évoluent sur des formules d'accompagnement. La partition de Barbieri présente davantage de solutions pour accompagner le duo. Les voix sont d'abord doublées par les clarinettes puis, comme chez Auber, la fin des phrases est appuyée par l'intervention de la flûte, la petite flûte et le hautbois. Le solo de Catarina marque une participation plus discrète des instruments avec parfois une absence presque totale d'accompagnement. Enfin, le duo vocal réinvestit la ritournelle introductive dans une vocalise qui sert de conclusion au numéro, signe d'échanges entre l'orchestre et la voix qui est absent chez Auber.

- L'écriture pour la voix

Les deux sopranos atteignent la même note aiguë : *si* au dessus de la portée. La Catarina d'Auber ne descend qu'au *fa#* premier interligne quand celle de Barbieri descend jusqu'à *do* une ligne sous la portée. Voilà un exemple de considération qui nécessite d'être étendue à toute l'œuvre voire au répertoire pour dresser un portrait vocal des personnages féminins dans les zarzuelas choisies. Le fait qu'un compositeur écrive pour une chanteuse doit lui aussi être étudié. En effet, ces deux approches doivent être combinées pour être valides.

Ce duo pour deux sopranos a pour vocation d'insérer un morceau aux accents populaires, qui, pour feindre son appartenance à un patrimoine préexistant, doit garantir son autonomie par rapport à l'opéra-comique. Comment imiter le *música bolera* de chaque côté des Pyrénées ?

La première phrase musicale du boléro d'Auber, "dans les défilés des montagnes sous la voûte du rocher noir", est écrite très simplement :

Duo Auber, *Andantino con moto* m. 2-5 :



L'arsis est en notes répétées et la tesis suit une ligne descendante en mouvement conjoint. Le style est parfaitement syllabique et l'ambitus plutôt restreint (moins d'une octave). La version espagnole est plus ornée, l'écart entre les notes extrêmes atteint l'intervalle de dixième.

Duo Barbieri m. 8-11 :



Notons d'abord que Barbieri a pris soin de noter les ornements et que sans les valeurs brèves de cette phrase musicale, son profil rejoindrait celui d'Auber. De plus, ces valeurs ne supportent pratiquement jamais une syllabe.

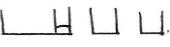
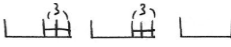
Une superposition des deux lignes vocales française et espagnole, si l'on harmonise le nombre de temps dans chaque mesure, est non seulement possible mais porte aussi à croire que Barbieri avait lu ou entendu la partition d'Auber : *Les Diamants de la couronne* ont été joués à Versailles durant le séjour parisien de Barbieri en 1853, et nous renvoyons à la

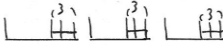
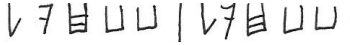
circulation des œuvres évoquée en première partie. Enfin, l'héritage arabo-andalou dont jouit la musique populaire espagnole a certainement un rapport avec l'oscillation de la ligne mélodique des chanteuses.

Le raisonnement qui précède pourrait laisser croire qu'en résumé la musique d'Auber est plus simple que celle de Barbieri. Il convient de préciser que le propos n'est pas de juger la valeur esthétique des deux extraits choisis mais de décrire la façon dont ils sont composés en fonction de choix dramaturgiques. Par ailleurs, simplicité et clarté sont des termes à nuancer en fonction de l'époque qui les emploie :

Remarquez, je vous prie, qu'il manquait à Auber tout ce qui manquait au français d'alors, type heureux au demeurant, qui a longtemps mérité de nous représenter dans l'univers : ne lui demandez pas de s'échauffer, de s'emporter, de faire rien de grand, de complexe et de puissant, mais voici qu'en revanche il vous offre l'élégance, la bonne grâce, la désinvolture et le "comme il faut" infaillibles, la gaîté de bon goût, et surtout cette clarté qui est la politesse du génie français.⁵²

c) La question du boléro

Le fait que l'extrait choisi soit une danse espagnole ayant la particularité d'être accompagnée par le chant lui donne un attrait particulier étant donné l'origine française de la première version. Il ne s'agit pas d'un boléro dansé mais simplement chanté comme il était à la mode de le faire dans de nombreux salons parisiens de l'époque⁵³. Dérivé de la séguedille, le boléro apparaît en Espagne au cours du XVIII^e siècle et devient rapidement une institution⁵⁴. Le genre du boléro est extrêmement codifié et ses règles sont connues par tous ses "aficionados". Sa mesure à trois temps, son tempo modéré et sa formule rythmique de base  ou  le rendent immédiatement reconnaissable.

Elles sont d'emblée décelables chez Barbieri, (introduction du duo : ). Auber le présente aux pupitres des bassons et des cors : .

Mis à part ces deux mesures précédant les variations, il ne réapparaîtra pas, même si la partition de ce boléro permettrait l'ajout des formules types dans l'accompagnement.

⁵² Gustave BERTRAND, *Les nationalités musicales étudiées dans le drame lyrique*, Paris, Didier, 1872, p. 235. Le chapitre est intitulé : "Auber. Le genre Louis XV en musique. L'opéra-comique."

⁵³ L'ouvrage le plus complet à ce sujet est celui de Celsa ALONSO, *La canción lírica española en el siglo XIX*, Madrid, ICCMU, col. Música Hispana, 1998.

⁵⁴ Les ouvrages et articles sur la question sont consignés dans la bibliographie. Leurs auteurs sont María Encina Cortizo et Talvikki-Chanfreau.

La structure des deux boléros diffère : celui d'Auber adopte une forme strophique, celui de Barbieri une forme ternaire dans laquelle la partie centrale est un solo. Cette divergence a une explication fort simple. Barbieri connaissait parfaitement les codes du boléro et les a insufflés à ce duo, rétablissant ainsi une forme d'authenticité à laquelle ni Auber ni son public n'étaient profondément attachés. Cette réalité est à mettre en relation avec la vision imaginaire que les français du XIX^e siècle avaient de l'Espagne, une vision édulcorée véhiculée par les récits de voyage encore à la mode en 1875, année de la création de *Carmen*.

L'article "bolero" de Javier Suárez Pajares⁵⁵ rappelle qu'il s'agit d'une danse de couple en trois sections précédées d'un "paseo". Le "paseo" est une sorte d'introduction musicale qui permet aux danseurs de se placer. Le fait que le boléro de Barbieri présente neuf mesures avant l'entrée des voix s'explique de cette façon. Par ailleurs, la partie centrale du boléro n'est destinée qu'à un seul danseur. Barbieri a donc transposé à l'écriture du duo l'organisation chorégraphique du boléro. Parmi les quelques variantes de boléro existantes, celle qui le qualifie d' "intermediado" correspond à notre exemple : le solo central pouvait être une chanson utilisée comme interpolation. La structure musicale du duo elle-même est calquée sur celle d'un boléro traditionnel. Traduire librement le texte du duo-boléro d'Auber permettait à Camprodón de l'adapter aux exigences métriques d'un texte de boléro construit comme suit :

- quatre vers de 7-5-7-5 syllabes
- trois vers de 5-7-5 syllabes

Comme le montre le tableau de la "structure musicale et littéraire du boléro", le texte de Scribe est divisé en trois parties :

A : quatre octosyllabes

B : quatre décasyllabes (on pourrait les diviser en huit vers de cinq syllabes car le schéma des rimes nous le permet ; l'organisation musicale de la strophe contredit cette possibilité)

C : quatre vers de cinq syllabes.

Celui de Barbieri est conforme aux attentes :

A : quatre vers de respectivement sept, cinq, sept et cinq syllabes.

B : trois vers de cinq, sept et cinq syllabes.

⁵⁵ Javier SUAREZ PAJARES, "Bolero" in *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid, Anaya, 2000.

Barbieri respecte scrupuleusement les codes formels du boléro contrairement à Auber. Scribe fait d'ailleurs dire à Diana qu'il s'agit d'une "romance", preuve que la facture de la pièce ne devait pas dépareiller avec celle des autres morceaux, la forme strophique régnant largement sur le répertoire français. Pourtant, le souci d'authenticité est aussi accompagné d'un désir de reconnaissance d'un mérite trop souvent oublié. Si l'opéra-comique ou le répertoire de salon a tant tiré bénéfice de l'espagnolade, il semble juste, pour les compositeurs espagnols, d'exiger une preuve de bonne foi et de faire admettre que ce trait constitutif de la musique française est en réalité espagnol. L'imitation, l'adaptation de l'opéra-comique pour les compositeurs de zarzuela à partir de 1849 prend la forme d'un mouvement légitime de récupération, tant du point de vue de la musique que du point de vue du prestige, de partage des richesses pillées, malmenées, pour aider à l'émergence d'un genre lyrique espagnol national. La compréhension de cette posture est essentielle pour ne pas considérer les auteurs espagnols comme de simples imitateurs. Leur démarche s'apparente davantage à celle du justicier (le personnage de Catarina pourrait ici en être le symbole) qui rend un trésor (la musique en est un comme les diamants) volé et traité sans égards. La nation ou culture volée peut donc ensuite reprendre le cours de son histoire, abandonner son statut de victime. Que ce soit l'invasion italienne à travers l'opéra, celle française lors de l'occupation napoléonienne, le pillage des richesses aussi bien culturelles que matérielles et la problématique du tyran étranger prennent ici une dimension supplémentaire. À travers le traitement de la musique populaire, les compositeurs de zarzuela disent qu'ils veulent en finir avec cette soumission à l'étranger ("Ah je veux briser mes chaînes", chante ironiquement la Catarina française) ; non pas par la fuite, mais par la construction d'une identité revendiquée. Le cas du boléro, écrivions-nous, est emblématique et il faut le génie de Rossini pour faire preuve d'une "diplomatie musicale" telle que celle qui sous-tend le boléro en bonne et due forme composé pour le Comte Ory :

Air du Gouverneur (I, n°2), *Allegretto* m 1-12 :

Allegretto ♩ = 96

Triangle

Violon II

Alto

Violoncelle

sotto voce assai

solo

solo

Compositeur italien ayant connu un triomphe en Espagne, Rossini compose pour la scène française sur un livret dont l'action est située en Espagne. Ou quand la question de l'identité et de l'appartenance fut dépassée.

Conclusion du chapitre

Dès la création des *Diamants de la couronne* à Paris, on lit dans la presse à propos du boléro :

Charmant boléro à deux voix avec Melle Darcier, et surtout son grand air, qui n'est autre qu'une délicieuse leçon de vocalise, assez mal placée du reste sous le rapport de l'intérêt dramatique.⁵⁶

La périphrase "leçon de vocalise" et l'absence d'intérêt dramatique confère immédiatement au morceau un statut particulier : on devine le futur morceau de concours mais aussi une page détachable que l'on trouvera reproduite dans des sélections d'airs et de duos. Ce caractère sécable sied aux deux versions de ce boléro, la postérité l'a montré, ils sont devenus des morceaux d'anthologie, parce qu'auteurs et compositeurs (et ensuite éditeurs) ont voulu qu'il en soit ainsi.

La comparaison des deux extraits montre l'adoption de solutions musicales différentes pour un même moment dramatique et pour un texte commun quoique traduit assez librement. Le sens voulu par le librettiste français est néanmoins rigoureusement le même : les jeunes filles devraient se méfier d'un certain brigand habitant la montagne. Le livret français évoque un baiser exigé comme droit de passage tandis que le livret espagnol décrit le désespoir d'une jeune fille à qui le brigand aurait dérobé le cœur. La dimension émotionnelle est plus importante ici et rend le duo de Barbieri plus sérieux.

D'après la théorie de Dahlhaus⁵⁷, cette scène devrait laisser l'action en suspens. La scène du boléro est une pause musicale pendant laquelle les personnages et les invités (chœur) jouent le rôle du public. On ne peut pas véritablement parler de mise en abyme car il s'agit de la mise en scène du plaisir de chanter pour honorer la présence des convives qui, dans la réalité telle qu'elle est ici imitée, ne dépasse pas le cadre domestique. L'accompagnement simple et dépouillé d'Auber sert cet aspect : la partition est facile à réduire pour le piano ou la

⁵⁶ *Le Ménestrel* n°379, dimanche 14 mars 1841, n°15 8^e année.

⁵⁷ Carl DAHLHAUS, "Dramaturgie de l'opéra italien" in Lorenzo BIANCONI et Giorgio PESTELLI, *Histoire de l'opéra italien*, Liège, Mardaga, 1995, 6 vol., vol 5.

guitare. Ce choix marque une différence essentielle dans la partition de Barbieri qui insiste davantage sur la variété des timbres et les échos mélodiques renvoyés par l'orchestre. La priorité n'est plus de contribuer à la vraisemblance de l'action mais de donner à ce numéro⁵⁸ une envergure qui la dépasse. Le duo espagnol paraît aisément détachable grâce à une orchestration qui lui est propre. La présence des castagnettes est significative : marque hispanisante très forte, on ne les entendra pas en dehors de ce duo.

Par ailleurs, l'action est-elle vraiment suspendue pendant la durée de ce boléro ? La réponse était l'idée précédente. Le premier duo Diana-Don Henrique est interrompu à deux reprises ce qui provoque un comique de répétition. Le public ne cesse d'être surpris et s'attend à un coup de théâtre. Il ne peut profiter d'une pause musicale qui lui était offerte. Camprodón a choisi d'inclure l'arrivée de la dépêche puis celle d'une voiture accidentée dans la scène précédente. Ce premier duo ne subira qu'une seule interruption due au trouble de Don Henrique ; l'action connaît donc un répit. Le librettiste récupère cependant l'occasion d'être comique à son tour en offrant un solo visant à ridiculiser Rebolledo. Est mise en avant son envie de fuir alors qu'il est sensé protéger Catarina.

Le fait de procéder à une comparaison systématique des critères musicaux est indispensable pour mesurer les degrés d'une "traduction musicale". Cette analyse montre que, tout comme la traduction littéraire, celle constatée en musique peut être déclinée en différentes catégories, selon les degrés d'appropriation du modèle. Mesurer cette proximité ou cette distance d'un extrait de zarzuela par rapport à son homologue français doit être mis au service de la dramaturgie. Comment différents choix musicaux servent-ils un type de scène précis ? La réponse est dans la liberté d'interprétation laissée par l'auteur dans son livret. Le compositeur, que ce soit ou non le résultat d'une collaboration, propose la sienne. L'originalité d'un compositeur inspiré par une œuvre étrangère n'est plus à mettre en doute ; peut-être est-ce même plus difficile d'en faire preuve une seconde fois.

Nous concluons donc ce premier chapitre sur l'identité liée au costume, ressort commun à la musique française et espagnole, aux coutures maîtrisées par les compositeurs. La déclinaison des costumes, leurs variantes conduisent à un défilé de modes d'écriture reflétant

⁵⁸ Le terme "numéro" est bien celui qui convient pour désigner un morceau musical de zarzuela à l'époque de Barbieri. Chacun d'eux est bien délimité par une homogénéité dans l'écriture propre au genre.

l'univers populaire. L'univers militaire, s'il a ses propres codes, fonde aussi ses propriétés sur un costume : l'uniforme. Du costume à la coutume, comme de l'uniforme à l'uniformité, il n'y a qu'un pas, celui de l'analyse, du particulier au "général".

À côté de la *jota* et de la *seguidilla*, chansons et airs de danse tout à la fois, les discords civiles de ce siècle ont fait naître des chants que l'on pourrait nommer politiques. Le plus fameux de tous est l'hymne de Riego :

Un moment éclipse
De l'homme libre l'étoile
Plus radieuse et plus belle,
Recommence à briller, *etc.*

On l'entend retentir dans toutes les circonstances solennelles, soit qu'il sorte des trompettes et des trombones de la musique militaire, soit que les mille bouches du parterre l'entonnent en chœur au théâtre, et alors il produit un certain effet, dû sans doute à la franchise du motif, et à l'énergie de la reprise du chœur ; **il n'a du reste ni originalité ni distinction, et pas même la couleur espagnole; on pourrait aussi bien l'affubler de paroles françaises sur votre colonne, votre gloire et vos victoires, et lui donner pour auteur quelqu'un de vos compositeurs de l'empire**, dût-il ne pas se nommer Méhul ni Spontini. Cependant lorsqu'à une revue du Prado, au milieu de la poussière des chevaux, du cliquetis des armes, de celle foule émue, de ces jeunes soldats au visage pâle qui présenteront dans quelques jours leur poitrine aux balles, les trompettes de la cavalerie, au passage de la belle reine qui fait asseoir toutes les douceurs et toutes les forces de la femme sur ce trône sanglant, jettent dans les airs celle harmonie martiale, on sent bondir son cœur, et je ne crois pas que de toutes les causes qui agissent alors sur l'imagination, la musique soit la moins puissante⁵⁹.

⁵⁹ "Lettre sur l'état de la musique à Madrid", in *Revue et Gazette musicale de Paris*, 04/08/1839, n°36, pp. 281-285.



El Juramento de las tropas del Marqués de la Romana (294 x 442cm), Manuel CASTELLANO, 1850, Museo del Ejército de Madrid.

CHAPITRE 2 : LE RÈGNE DE L'UNIFORME. PRÉSENCES DE LA MUSIQUE MILITAIRE.

Il n'est pas étonnant de voir musiques populaire et militaire associées dans cette citation. Il s'agit de répertoires entretenant de nombreux points communs : leur existence hors de la scène, leur caractérisation forte, rythmique et instrumentale et leur dimension sociale (toutes deux concernent un groupe). Si ni la musique populaire ni la musique militaire ne datent du XIX^e siècle, elles connaissent cependant un tournant majeur en cette période : le début de la compilation pour la musique populaire grâce à la naissance du folklore et une nouvelle organisation de l'armée pour la musique militaire. Ces deux univers musicaux revêtent une forme nouvelle. Martin Kaltenecker¹, dans son essai *La Rumeur des batailles*, tente de "repérer les traces de cette incessante rumeur de batailles", parfois traduite de façon détournée, voire avec certains décalages, comme c'est le cas chez Rossini, dont la musique bruyante témoignerait encore, aux dires d'un contemporain, de ce qu'il est le "fils d'un siècle de fracas". Pour Martin Kaltenecker, il s'agit d'un "ensemble de gestes rhétoriques, de stratégies, d'effets"² liés à l'importance du thème militaire et l'art officiel sous l'Empire, et qui consacrerait un nouveau ton.

Cet engouement, qui semble correspondre à la conjoncture, à l'histoire des mœurs, est chevillé à l'histoire des mots. En effet, selon Alain Rey, l'expression "musique militaire" naît avec ce siècle puisqu'elle serait entrée en langue en 1801³. Le *Diccionario de la Real Academia Española*, édition de 1803, fait apparaître une nouvelle acception pour l'adjectif, en plus d'appartenir à la milice : "que se aplica al vestido seglar a la francesa ; y se dice : vestido de militar, a lo militar" (qui s'applique au vêtement séculaire à la française ; on dit, vêtu de militaire où selon le style militaire). L'origine française de ce vêtement mérite d'être soulignée ! C'est en 1803 que la RAE propose une nouvelle acception à l'entrée "musica" : "Compañía de músicos que cantan o tocan juntos ; y así se dice : la música de la CAPILLA REAL, la Música de los suizos" (troupe de musiciens qui chantent ou jouent ensemble ; on

¹ Martin KALTENECKER, *La Rumeur des batailles. La musique au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles*, Paris, Fayard, 2000.

² Id. p. 12.

³ *Dictionnaire historique de la langue française*, sous la direction d'Alain REY, Paris, Robert, 2000, troisième édition, article "militaire".

dit : la musique de la Chapelle Royale, la musique des [gardes] Suisses). L'expression "musica militar" n'est pas présente mais on retrouve l'idée d'ensemble.

Le fait que les deux exemples renvoient à la musique religieuse et militaire n'est pas anodin. Cette question de la solennité incite à élargir le répertoire lié à l'univers militaire aux œuvres comportant une dimension religieuse. Or la musique militaire implique ici un personnage particulier : le soldat. Même si certaines scènes ont lieu dans un couvent, la part de musique religieuse est moindre dans le répertoire de zarzuela. Dans ces cas, la musique de cérémonie s'apparente à de la musique de scène. Dans *Les Diamants de la couronne* (finale I), cette musique religieuse des faux-moines participe de l'action (nous l'analysons dans la partie III). Elle induit un élargissement lié à la présence sur scène d'un corps collectif à valeur morale.

Dans les deux cas, l'adjectif "militaire" ou "militar" porte le sens d'efficacité ; la musique militaire serait donc une musique "efficace", qui va de l'avant, motivée. Ces termes peuvent être lus selon les critères qui définissent le théâtre lyrique : elle garantit une certaine vraisemblance. C'est un élément moteur, convaincant et persuasif.

Ce corps matérialise des forces supérieures : la raison d'état, politique, ou loi divine, religieuse. Parfois les deux, et parfois aussi, surgit une dimension comique par la transgression des règles citées. Il permet une nouveauté du XIX^e : la scène collective, "populaire" dans la lignée du drame romantique, même si elle est encore souvent allégorisée par un personnage : le soldat symbolise l'armée. On qualifie la musique de "militaire" pour les livrets dont l'action se déroule à partir de la fin du XVIII^e, ce qui n'inclut donc pas les œuvres de "cape et d'épée". Notons aussi que l'entrée en langue des termes, en France comme en Espagne, date de l'Empire, période qui consacre le lien historique entre les deux pays, depuis la Révolution, notamment avec la guerre anti révolutionnaire en Espagne.

Enfin, le terme de "troupe" semble également sceller les liens entre histoire théâtrale et militaire. C'est notamment parce que ces deux univers sont liés (concepts de représentation, collectif, costume, musique, pas cadencé, chant...) qu'ils constituent un axe de comparaison : la musique militaire opère-t-elle de la même manière dans l'opéra-comique que dans la zarzuela ? Car, tout comme la musique populaire, elle est bien présente, c'est une force dramatico-musicale qui occupe les scènes, c'est un corps en action.

Liste des zarzuelas "de ambiente militar":

Colegialas y soldados
El duende
La Batalla de Bailen
El Campamento
El Valle de Andorra
La batelera
La Flor de Zurguen
El Hijo de familia
El Trompeta del archiduque
Los Diamantes de la corona
Catalina
Mis dos mujeres
Los Comuneros
El Sargento Federico

Ce n'est pas le nombre qui est remarquable mais le fait que de nombreuses zarzuelas ayant connu un grand succès figurent sur cette liste. Il faut les différencier en fonction de l'importance prise par cette dimension militaire. Pour certaines, on assiste à la mise en œuvre d'une musique empruntant au répertoire militaire, pour d'autres, un personnage représente de façon spécifique l'armée dramatiquement et musicalement. C'est le cas de *Mis dos mujeres* : Don Diego est un soldat mais il n'est pas assez important pour contaminer la partition. Plusieurs analyses seront consacrées à ce type de personnage dont Lejoyeux-Alegría du *Val d'Andorre* et du *Valle de Andorra* est l'un des plus grands représentants. L'intérêt réside dans la proximité des textes et la mise en regard de morceaux analogues. Deux moments clés de la pièce correspondant à ces numéros : la présentation et la célébration, voire la promotion, du personnage. *El Campamento* accentue le caractère comique qui peut être attribué au personnage dans une œuvre évoluant entièrement dans cet univers. À partir de cette zarzuela, nous proposerons un élargissement permettant de mieux mesurer les enjeux de cette présence.

Les autres zarzuelas de cette sélection sont aussi apparentées à des œuvres françaises : *Catalina* renvoie à *L'Étoile du nord* de Meyerbeer ; *La Batelera* et *La Flor de Zurguén* sont adaptées du *Chalet d'Adam* ; *El Sargento Federico* est la version espagnole du *Sergent Frédéric*. *Colegialas y soldados* constitue un cas à part : l'original français de Devienne n'explore pas cette dimension militaire.

De son côté, le répertoire français fait la part belle à cette musique. Citons, pour l'un de ses plus grands succès, *La Fille du régiment*, mais également *L'Espionne russe*⁴.

Comment la musique militaire nourrit-elle, sert-elle le drame dans chacun des camps ? Quelle est la portée de l'uniforme ? Dans quelle mesure ces réponses seront-elles transversales et permettront-elles un nouveau point de parenté ? Quels sont les modèles communs, leur rôle ?

1) Lien entre les répertoires : musique militaire et musique d'opéra

Le premier lien unissant ces deux univers réside dans le partage des répertoires : le théâtre lyrique, pour les besoins de l'action, emprunte des marches, des sonneries et le régiment, pour constituer son répertoire et consolider son prestige, emprunte des morceaux d'opéra qu'il arrange. Ainsi en témoigne l'un des ouvrages les plus importants de l'époque en la matière, ouvrage qui comporte un intérêt non négligeable : Barbieri en offrit un exemplaire à Isabel II qui décora l'auteur de l'ouvrage, Georges Kastner, de la croix de Carlos II⁵. Il s'agit du *Manuel général de musique militaire* :

Plusieurs de nos généraux ont souvent remarqué que, dans les campagnes lointaines, au sein d'une population étrangère, rien n'est plus propre à soutenir le moral des troupes que la musique exécutant des airs connus, qui leur rappellent la patrie et leur offrent un adoucissement aux peines si vives de l'absence. Lorsque la flotte française voguait vers l'Egypte, la musique guerrière, pour abrégé les ennuis de la traversée, faisait entendre, sur les vaisseaux les mieux partagés, un hymne patriotique que les soldats répétaient en chœur. Sur les bâtiments privés de musique, le concert se réduisait à de plus petites proportions, mais on assure qu'il n'en charmait pas moins l'auditoire. Un mousse, avec son flageolet, ou bien le chanteur, loustic de la troupe, en faisait ordinairement tous les frais. Bonaparte lui-même, presque toujours alors rêveur et préoccupé, recherchait ce genre de délassement. Quand le temps le permettait, il montait sur la galerie du vaisseau, et, pendant sa promenade, il se plaisait à entendre la musique exécuter quelques morceaux d'opéra, entre autres la marche des Tartares, qu'il aimait beaucoup. (...) ⁶

On trouve en Espagne des témoignages similaires sur la portée de la musique d'opéra dans l'univers militaire, portée qui par ailleurs confère à l'armée un prestige nouveau :

⁴ *L'Espionne russe, épisode de 1812*, comédie-vaudeville en trois actes par MM. Mélesville et Carmouche, représentée pour la première fois à Paris sur le théâtre des Variétés le 1^{er} juillet 1829, Bruxelles, Ode et Wodon, 1830 ; *La France dramatique du XIX^e siècle*, Paris, Barba, Delloye, Bezou, 1840.

⁵ *La Gazeta* du 30/09/1856 rapporte l'événement.

⁶ Georges KASTNER, *Manuel général de musique militaire à l'usage des armées françaises*, Paris, Firmin Didot, 1848, p. 182.

La musique militaire se porte très bien. Le gouvernement la soigne et les armées l'estiment beaucoup. Pendant la messe, elle jouait avant des morceaux d'opéra et de ballet, mais à la fin de l'année 1859 le gouvernement décida qu'elle se limiterait à saluer l'élévation des formes sacrées sur la "Marcha Real". Cette mesure, nous sommes-nous dit en la considérant, est venue mettre fin à l'abus lamentable dont nous nous serions plaint si notre journal avait paru avant que le gouvernement de Sa Majesté ne promulgue cet ordre, mais en même temps elle nous a rappelé une phrase du père Lacordaire⁷. Ce sage orateur religieux dit, et non sans raison, que si pour les abus il fallait abolir les us, peu d'institutions seraient sauvées de l'abolition.

L'exécution de musique profane dans les temples était un abus impardonnable, car involontairement la fin sacrée de la messe était détournée. Non pas les soldats, mais la foule courait à la messe pas tant pour accomplir son devoir chrétien que pour goûter une nouvelle fois les mélodies des grands compositeurs, qu'elle avait admirées au théâtre, et les *dilettanti* et les bons vivants se donnaient rendez-vous au temple.

Cet abus devait logiquement attirer l'attention du gouvernement, soucieux que la Religion n'en pâtisse trop ; de ce moment-là date la question dont nous nous occupons. Mais en éradiquant l'abus de manière trop radicale, on a éradiqué un us fort profitable, et selon notre jugement, notamment pour l'Eglise.

Pourquoi exécutait-on des pièces musicales pendant le sacrifice de la messe à laquelle assistaient les militaires ? Pour que cette cérémonie soit solennelle, parce que la musique confère la solennité aux rites religieux, parce que la musique, qui est le langage le plus sublime, éveille l'âme aux sentiments les plus purs, l'élève la reçoit et la place dans la meilleure disposition pour jouir des consolations religieuses que les pratiques chrétiennes offrent à l'auditeur.

Le soldat voyait dans cette cérémonie, accompagnée des harmonies de la musique, une véritable solennité, et son cœur battait d'enthousiasme et de vénération, parce que la musique éveillant son âme au bien, le ministre de Dieu lui rappelait les objets les plus précieux de sa vie, son foyer, sa mère inclinant son âme pour la prière, le prêtre de son village qui, alors enfant, le conseillait pour que l'homme qu'il deviendrait suive le chemin de la vertu.

Une messe sur le champ de bataille avant d'entrer en action consolidait sa foi, la musique distraiyait ses pressentiments de mort, il se trouvait alors satisfait.⁸

⁷ Henti Lacordaire (1802-1861) : Célèbre prédicateur dominicain, il fut le premier et jusqu'à présent le seul moine élu à l'Académie. Catholique libéral, il fut rédacteur à *l'Avenir* de Lamennais et fit rétablir les Dominicains en France : il eut des procès de presse, fut blâmé par Rome, député de la Constituante en 1848. Il fut élu à l'Académie par 21 voix le 2 février 1860 en remplacement du comte de Tocqueville

⁸ Julio NOMBELA Y TABARES, *Manual de música*, Madrid, Carlos Bailly-Baillière, 1860 p. 242 / Librería de Rosa y Bouret, Paris, 1860, p. 104 : "La música militar se halla en muy buen estado. El gobierno la atiende y los ejércitos la estiman muchísimo. Durante la misa ejecutaba antes piezas de ópera y de bailes, pero á fines del año 1859 dispuso el gobierno que se limitase á saludar la elevación de las sagradas formas con la marcha real. Esta medida, dijimos nosotros al apreciarla, ha venido á cortar el abuso lamentable del que nos hubiéramos quejado, si hubiese aparecido nuestro periódico antes de que el gobierno de S. M. promulgase esta orden; pero al mismo tiempo nos ha hecho recordar una célebre frase del P. Lacordaire. El sabio orador religioso dijo, y no sin razón, que si por los abusos hubieran de abolirse los usos, muy pocas instituciones se salvarían de la abolición. La ejecución de música profana en los templos era un abuso imperdonable, porque sin intención se desvirtuaba el santo fin de la misa. No los soldados, pero sí la muchedumbre corría á las iglesias mas que con el fin de cumplir el deber de cristianos, con el de saborear nuevamente las melodías de los grandes compositores, que había admirado en el teatro, y los *dilettanti* y los ociosos se daban cita en el templo. Este abuso debía naturalmente llamar la atención del gobierno, celoso de que la Religión no sufra menoscabo, y de aquí ha partido la medida de que nos ocupamos. Pero al destruir el abuso de una manera radical, se ha destruido un uso muy provechoso, y á decir nuestro juicio, dentro de las conveniencias de la Iglesia. ¿Porque se ejecutaban piezas musicales durante el sacrificio de la misa á que asistían los militares? Para que este acto fuera solemne, porque la música añade solemnidad á los ritos religiosos, porque la música, que es el lenguaje mas sublime, despierta en el alma los mas puros sentimientos, la eleva, la recoge y la coloca en mejor disposición para disfrutar de los consuelos religiosos que las prácticas cristianas ofrecen al creyente. El soldado veía en este acto, acompañado de las armonías de la música, una verdadera solemnidad, y su corazón latía de entusiasmo y de veneración, porque despertando la

Julio Nombela (1836-1919), traducteur arrangeur de nombreux opéras-comiques qu'il désigne par le terme "zarzuela" comme le fera également Amadeo Vives, notamment pour *Carmen*, réalise dans cet ouvrage une histoire de la musique, faisant la part belle à la France et à l'Espagne. Selon cette citation, le répertoire militaire reprenait à son compte celui de l'opéra au sens large. On comprend également le lien existant entre Religion et Armée, notamment par la musique, caractérisé par la solennité. Ce terme trouve un écho particulier pour notre étude : la présence d'une musique solennelle dans un livret toujours comique est intéressante. Son caractère sérieux, grave, important, cérémoniel contamine l'intrigue des livrets concernés et lui confère une variété de ton efficace. C'est le rituel, la pompe de la tragédie conviés sur les planches de la comédie, la dimension sérieuse mêlée à la légèreté, le spectateur ne sait plus où donner de la tête. Puisque dans "solennité" on trouve le sème de "public", il va de soi que ces trois univers, religieux, militaire et théâtral se trouvent confondus. L'essence de la "représentation" est partagée : public, costume, musique, effet, rituel. On comprend la critique de cet abus qui mélangeait les *dilettanti* et les fervents pratiquants, ainsi que les soldats. Enfin, le lieu commun du personnage qui, s'étant absenté, est en proie à la nostalgie de son village, de sa mère, sa femme etc. efface toute frontière entre réalité et fiction. Ce que suggère l'avant-dernier paragraphe devient le support littéraire de morceaux d'anthologie tels que la romance "Vallons de l'Helvétie" du *Chalet* d'Adam.

On touche là aux contours de ce lieu commun que le soldat réel et fictif incarne. Lorsque l'on tente de retrouver la chronologie de ce phénomène de reprise du répertoire, on s'aperçoit qu'une étude documentaire est compliquée en raison du rapport à l'écrit. Le colonel Armand Raucoules nous apprend l'élément suivant :

L'armée utilise son répertoire par tradition, il n'existe pas d'archives concernant les morceaux qui le composent, encore moins un catalogue exhaustif ni une version officielle.⁹

Même aujourd'hui, la référence officielle TTA 107 (règlement toutes armes) 1980 et 1985, est rarement utilisée. Selon le colonel, la transmission orale assure une cohésion pas seulement simultanée : les chants rappellent au jeune engagé l'ancien combattant avec qui il partage le même chant, d'où le maintien de partitions anciennes. En France, ces chants ne sont

música su alma para el bien, el ministro de Dios le recordaba los objetos mas queridos de su vida, su hogar, su madre inclinando su alma á la oración, el sacerdote de su aldea, que cuando niño, le aconsejaba para que al ser hombre caminase por la senda de la virtud. Una misa en el campo de batalla antes de entrar en acción, fortalecía su fe, la música distraía sus presentimientos de muerte, y se quedaba satisfecho."

⁹ Armand RAUCOULES (Colonel), *De la musique et des militaires*, Somogy, Ministère de la défense, Paris, 2008, p. 49.

pas édités contrairement à l'Allemagne, d'où une certaine perméabilisation des répertoires¹⁰. Les soldats puisent dans les chansons populaires et les vaudevilles, provoquant ainsi un échange entre ces répertoires.

Les chants militaires sont classés en quatre catégories : chants de marche, chants de tradition, chants de bivouac et de popote, chants de corps de garde. Les thèmes des chansons avant la Révolution renvoient souvent à l'épouse laissée au village, à la nostalgie du pays natal, à la victoire. Après la Révolution, d'après le colonel Raucoules toujours, ils se veulent plus patriotiques. Par ailleurs, le répertoire des batteries et sonneries forme autant de situations dramatiques ! Elles constituent un réservoir fécond pour un auteur dramatique qui s'attacherait à cet univers. Écrites et codifiées par ordonnance aux XVII^e et XIX^e siècles, leurs textes sont toujours en vigueur depuis Marin Mersenne, Philidor, Lecoq Madeleine, Joseph David Buhl, et Melchior. Le premier recueil militaire est de la main de Philidor (imprimé en 1705, il recueille les mélodies de Lully commandées par Louis XIV), compositeur connu évidemment pour son œuvre lyrique. David Buhl sera quant à lui le compositeur principal sous le Consulat et l'Empire des partitions militaires. Les batteries et sonneries codifiées et publiées par David Buhl en 1825 sont toujours en vigueur ; Melchior en 1831 formule un code qui consacre pour sa part le clairon.

La marche militaire, ou pas redoublé, morceau essentiel, est employée pour les déplacements. La plus lente compte 60 pas à la minute ; le pas accéléré compte lui 120 pas minute (l'usage est d'ailleurs plutôt 116). La structure du pas redoublé est la suivante : AB(trio)A (AB = deux pièces distinctes). C'est une structure classique qui renvoie aussi bien au menuet qu'à la romance. Enfin, le répertoire de musique militaire comprend la musique, la chanson et la céleustique (signaux pour transmettre les ordres), elles ont chacune une fonction, un répertoire, des instruments particuliers ; on trouve les deux dans le répertoire lyrique.

En gage d'exemple, le 24 juillet 1846, un festival réunissant 2000 musiciens à l'hippodrome sous la baguette de Tilmant (futur chef d'orchestre de l'Opéra-Comique et de la société des concerts du Conservatoire) obtint un grand succès. Au programme : l'ouverture de *Fra Diavolo* d'Auber, celle d'*Armide* de Gluck, ou encore *Fernand Cortez* de Spontini, morceaux qui avaient brillé sur la scène lyrique. Le colonel conclut en la matière non pas à

10 Philippe GUMFLOWICZ, *Les travaux d'Orphée. Deux siècles de pratique musicale amateur en France (1820-2000)*, Paris, Aubier, 1987 (réed. 2001) ; Didier FRANFORT, "Pour une approche historique comparée des musiques militaires", *Vingtième Siècle. Revue d'histoire* 1/2005 (no 85), pp. 85-101.

une forme de concurrence entre les différents répertoires mais plutôt à l'établissement d'un lien social fort. Kastner rapporte également cet événement. Il était d'avis qu'Auber, Halévy, Onslow Adam, Berlioz, Spontini devraient coopérer pour la composition de marches originales selon l' "idée glorieuse d'être utile au pays"¹¹.

Outre l'un des ouvrages actuels de référence en la matière en Espagne¹², un témoignage d'époque nous renseigne sur l'évolution de l'organisation du répertoire musical militaire, notamment à travers la création du Gimnasio musical militar. Cet article, paru en deux fois, explique la naissance et le fonctionnement de l'institution :

¹¹ Georges KASTNER, *Manuel...*, p. 308.

¹² Ricardo FERNANDEZ DE LA TORRE, *Historia de la música militar de España*, Madrid, Ministerio de Defensa, 1999.

á oír los debates de aquella causa dramática, y pedí al huésped un guía para que me condujese al tribunal.

—Sígame vd. resueltamente por medio de la multitud, me dijo con alegría el hombre del gorro encarnado: yo le llevaré á vd. sano y salvo; y no me lo agradezca, porque vuelvo á la puerta y no pienso moverme de allí, hasta que no se decida el negocio. La sala está llena de gente de todas clases, pero si vd. presenta su pasaporte á los porteros le dejarán entrar en calidad de extranjero.

Ibamos á salir cuando la fondista satisfecha por la muestra de interés que yo manifestaba hacía el objeto de su predilección, me dijo:

—No tenga vd. cuidado que á la vuelta hallará preparado el aposento, y una comida enteramente á su gusto.

(Continuad.)

REMITIDO.

GINNASIO MUSICAL DE MADRID.

Todos convienen en la influencia de la música sobre la civilización de los pueblos: todos admiran el poder de este arte encantador sobre nuestros sentidos; y hasta los irracionales se sienten á veces conmovidos cuando esta dulce maga les hiere con su vara encantada. España, dueña de tantos grandes hombres, madre de tantos ingenios, yace hoy aletargada y perezosamente recostada sobre sus antiguos laureles; pero estos laureles cuando no se renuevan, el tiempo los marchita, ó se oscurecen secos á la sombra de los frondosos que otras naciones mas ofortunadas conquistan cada dia. La nuestra rivalizaba en otro tiempo con las que mas han sobresalido en el arte encantador de la armonia; pero esceptuando hoy el canto, y piano, falta mucho á la música española para ponerse al nivel del estado floreciente en que se encuentra en lo demas de Europa.

Las naciones que admiradoras un dia de los grandes maestros españoles, fueron adelantando con la misma rapidez con que España decaía, pudiendo al presente devolver á su antigua maestra la suma de conocimientos que ésta les prestó, aumentada con los nuevos adelantos que han enriquecido en estos últimos tiempos el arte musical.

No nos detendremos á señalar las causas que tan felizmente han producido su efecto en aquellas y particularmente en la vecina Francia, y bastenos saber que el gobierno contribuyó con mano fuerte á tan dichosa variación.

En España este arte abandonado á su propio destino, en medio de los disturbios que han agitado al país, sin protección alguna, ha decaído hasta el punto que los que quieren dedicarse á él se vean obligados á aprender con la guía única de un maestro que apoyado únicamente en su propia práctica, va formando sus discípulos sin que estos puedan rectificar, y perfeccionar sus ideas, con la guía de unos métodos bien explicados y bien conducidos. Es hasta donde puede llegarse? Los pocos méto-

dos que pueden encontrarse estan en fracés!!!

Otro de los obstáculos mas esenciales que se han opuesto hasta el dia al desarrollo de la educación música en España consiste en que siendo muy costosa la adquisición del indicado único método que debería usarse en ella, resulta que la mayor parte de los discípulos prefieren copiarlo por si mismos, olvidando al hacer esta operación, los crecendos, disminuidos, ligados, staccatos y la articulación; de modo que se encuentran en una música desnuda de todo gusto é insuficiente para el objeto que se propuso su autor al componerla.

Para corregir tan trascendentales abusos, y poner la primera piedra que sirva de base á una buena educación música en España, se forma en Madrid un establecimiento con el título que encabeza, el cual está montado bajo las mismas bases que el de París y destinado á hacer los mas grandes servicios al arte musical en España. Su objeto pues no se limita á enseñar los primeros elementos, sino que proporciona á los que ya tienen de dos á diez años de práctica en cualquiera instrumento una ejecución única por el mismo método, que es lo que mas falta hace en España. El buen resultado y progresos que ha experimentado el Gimnasio musical de París, cuya juventud ha hecho y hace en el dia mas progresos que el conservatorio mismo, ha consistido únicamente en los instrumentos de viento. En el de Madrid se dará una enseñanza superior á aquel y con mucha mas economía, proporcionándose del mismo modo todas las obras necesarias al adelanto é instrucción de la juventud.

El Gimnasio de ejecución musical de Madrid estará bajo la dirección de los señores don Indalecio Soriano Fuertes, maestro compositor y director de cámara, adicto facultativo del Conservatorio nacional é individuo de varias sociedades científicas; D. M. R., compositor de gran mérito de música militar y piezas de ópera, el cual está encargado en el presente proyecto de tomar una gran parte en la composición del periódico de música militar y arreglar las piezas de ópera, y don Francisco Redolati.

Para el curso y ejecución de la enseñanza diaria de este establecimiento, los discípulos recibirán las lecciones siguientes:

- 1.^a Armonia por don Indalecio Soriano Fuertes.
- 2.^a Armonización por el mismo.
- 3.^a Solfeo de ejecución por don Francisco Redolati.
- 4.^a Clarinete dividido en dos clases: 1.^a por don Francisco Redolati, y 2.^a por D.
- 5.^a Trompa y trompa á piston por el señor Redolati.
- 6.^a Cornetín á piston y trompa de llaves por el mismo.
- 7.^a Fígle por D.
- 8.^a Trombon y trombon á piston por el señor Redolati.
- 9.^a Flauta por el mismo y D.
10. Oboé por D.
11. Fagot por D.
12. ejecución elemental por el señor Redolati.

Esta instrucción se ejecutará del modo siguiente:

- 1.^o Los discípulos todos juntos reciben la

lección de solfeo de ejecución media hora. Después cada uno se retira á su clase respectiva á recibir la lección de los instrumentos ya indicados. Concluidas estas se reúnen todos en la gran sala de academia una hora para la ejecución de las piezas siguientes.

1.^a Todas las obras elementales compuestas por el señor Berr para el Gimnasio musical de París, y una segunda obra progresiva compuesta por D. Francisco Redolati; la cual tiene por objeto empezar cada instrumento la escala uniéndose entresí los unos con los otros de modo que marchan adelante á las cien lecciones progresivas del mismo modo que se va en los métodos, lo cual no existe en el Gimnasio de París.

2.^a Se empezará por los pasos dobles mas sencillos, paso doble moderno, gran paso doble concertante con fanfar y tambores, marcha y paso doble fúnebres, marcha, Walses, gran marcha militar concertante, variaciones y sinfonía, cuyas obras son compuestas por varios sistemas por don Francisco Redolati: las mismas compuestas y arregladas por Mr. Berr, y otros profesores españoles de distinción, las cuales servirán de base para la instrucción de los jóvenes compositores. Con este objeto y para que la instrucción sea completa, contendrá el Gimnasio todos los métodos del conservatorio de París, arreglados y traducidos al español (con aprobación de los mismos compositores) por don Francisco Redolati.

(Concluirá mañana.)

MAXIMAS MORALES.

Lo que demuestra que los hombres conocen sus defectos mas de lo que se piensa, es el vérselos paliar cuando los oímos hablar de su conducta. El mismo amor propio, que de ordinario les ciega, los ilumina entonces y les da una vista tan perspicaz, que les hace suprimir ó disfrazar las menores cosas que pueden ser reprehensibles.

Parece que los hombres no encuentran en sí bastantes defectos, pues aumentan todavía su número por ciertas singulares calidades con que afectan adornarse; y las cultivan con tal esmero, que al fin llegan á ser defectos naturales que no está en su mano corregirlos.

La avaricia produce frecuentemente efectos contrarios. Hay infinitos que sacrifican todo su bien á esperanzas dudosas y remotas; y otros que desprecian grandessventajas futuras por pequeños intereses presentes.

Casi siempre se engaña la estrema avaricia. No hay pasión que mas ordinariamente se aleje de su fin, ni sobre que tenga el presente mas imperio en perjuicio del futuro.

casa, en nombre de la verdad, á que os separeis del fatal sistema que hasta hoy habeis seguido... Dad á la justicia con revelaciones verdicas la luz que falta á vuestros jueces para que no castiguen á un inocente ó abstengan á un culpable!

La fisonomía de Pedro reflejó una espresion inesplicable de dolor resignado y de viva gratitud: con un corazon lleno de nobleza, apoyó sobre el corazon su mano temblorosa, saludó profundamente, y salió con paso firme seguido de sus guardias.

(Continuad.)



REMITIDO.

GINNASIO MUSICAL DE MADRID.

(Conclusion.)

Para llenar el objeto de estas clases se convidara segun la necesidad á todos los profesores que se crea oportuno.

Con objeto de dar una verdadera idea de la música antigua y moderna, se formará en este establecimiento una biblioteca compuesta de cuatro distintas clases: 1.^a música italiana; 2.^a la española que son la misma; 3.^a francesa; 4.^a alemana. Contendrá también, la historia de la música en general, varias obras antiguas y modernas, como Aiden, Musat, Beethoven, Mayerber y los sublimes cuartetos de Reichar. Todos los métodos de instrumentos, de composicion, de solfeo, y enseñanza mútua. Todas las obras de música militar de que se ha hablado anteriormente, y otras obras compuestas por profesores de distincion españoles, italianos, franceses y alemanes. De modo que cada semana el Gimnasio musical tendrá academia de una música distinta en esta forma: 1.^a semana del mes, italiana y española; 2.^a francesa; 3.^a alemana; 4.^a duos de clarinete, de trompa etc., cuartetos y los sublimes cuartetos de Reichar, los que servirán para dar una idea de la sublime armonización á los jóvenes compositores, siendo necesario que la juventud se haga cargo de esta armonización para diferenciar un sistema de otro á fin de no copiar el uno ó imitar el otro, y poder formar una música nacional, como lo han efectuado los franceses hace pocos años.

Sobre este punto hemos oido melodías de jóvenes compositores de mucho mérito, y en ellas se ve que falta un método de armonización, cuyo acompañamiento que han puesto á imitación de autores antiguos, estropea la hermosa melodía.

La biblioteca contendrá ademas todos los periódicos de música literaria española; francesa, italiana y alemana.

El Gimnasio musical no solamente servirá para dar una educacion completa á la música de

España, sino que adelantará en términos de ponerse al nivel de toda la Europa, porque no hay música sin ejecucion.

Despues del año 10 de la República francesa, el conservatorio de Paris ha dado á luz todos los métodos de instrumentos de viento que existen, hallándose en el día en el quinto método de cada uno, mientras en España ninguno se ha movido á componer dos compases, pues el único método que sirve en España es el de Lefebvre para clarinete, el cual se ha compuesto el año 10 de la república.

Despues del año 1801, la música en Europa ha sufrido tres revoluciones y ninguna ha llegado á España por la parte instrumental; cada uno enseña como le parece, sin método alguno: asi sucede en la orquesta, donde experimentamos una notable diferencia de la parte vocal á la instrumental: la primera desde el año de 1822 ha hecho muchos progresos, mientras que la segunda ha atrasado considerablemente, debiendo á esto mismo los defectos que se observan en el sonido de algunas equivocacion en las orquestas, no depende totalmente del director, sino de la mala instruccion que existe. De modo que el Gimnasio musical es el solo que puede salvar al músico de tanta calamidad, á fin de que no se desmaye, y merezca el honor de servir que no faltarán jóvenes profesores que con su estudio profundo y aplicación, elevarán al nivel de los mejores profesores de Europa.

Hace 30 años que la Francia se hallaba atrasada en la música militar la nacion italiana, y española, y hoy la instruccion que allí se recibe es superior á todas en composicion, lo cual depende de los adelantos que ha experimentado la ciencia en dicho pais, tanto que las músicas españolas se reducen casi todas á marchas francesas.

Con el Gimnasio musical, los jóvenes compositores dotados de inteligencia y buen gusto, en poco tiempo pueden prometerse no necesitar contar mas música extranjera, para lo cual se invitará á todos los compositores españoles de esta clase que envíen al Gimnasio musical una copia de sus composiciones, las que se archivarán en la biblioteca y se pondrán á la ejecucion de las academias, y todas aquellas que tengan mayor mérito se publicarán con toda la recomendacion que merezca no solo en España sino en el extranjero. Para esto se formarán en el Gimnasio musical dos periódicos de música militar nacional, y esperamos que en poco tiempo se cambiarán estos periódicos con los extranjeros. Estos periódicos contendrán el primero los pasos dobles, Walses, marchas polacas y boleros; y el segundo tratará de las piezas de ópera mas modernas.

Cuando las clases estuvieren bastante adelantadas, dará el Gimnasio todos los meses un ensayo público para hacer conocer el grado progresivo á que han llegado.

Si este establecimiento obtiene, como esperamos un número suficiente de discípulos, todos los años dará á imitación del conservatorio de Paris un primero y segundo premio á los que hubiesen alcanzado diez y seis y veinte puntos de instruccion. Los premios que se hayan de distribuir serán dos instrumentos de primera calidad que llevarán la inscripcion siguiente: Premio del Gimnasio musical de Madrid.

Despues de bien establecida esta escuela, su fundador espera marchar á establecerla bajo las mismas bases á las principales capitales del reino, de modo que se obtendrá una enseñanza única. Y despues de fundado este establecimiento, don Francisco Redolati se propone formar en el mismo una clase de enseñanza mútua que durará de seis á ocho meses cada año.

En el año de 1820 y 1822 se han compuesto dos métodos de enseñanza mútua, de los cuales uno ha sido el meloplastro y el otro la lira armónica, siendo el mejor de los dos el del señor Wilhen.

En la revolucion que sufrió la música en 1835 con el progreso de ejecucion instrumental moderna, el señor Redolati ha compuesto el tercer método de enseñanza mútua, el cual está destinado esclusivamente para instrumento de viento, y que no solo tiene la ventaja de enseñar cien discípulos á la vez, sino que también dá á la juventud las primeras reglas de armonia, de modo que á las 20 ó 30 lecciones de la escala, se entra en la instruccion de 2, 3 y 4 voces. Este método arreglado con el del señor Wilhen formará una obra completa por los dos sistemas.

Por último, el presente proyecto nos ha parecido el mas apropiado para dar á la juventud una educacion musical completa.

Gimnasio musical militar.

Algunas personas de distincion han estrañado no se hable del Gimnasio musical militar; la razon es porque el número de músicas españolas es mucho menor que el de francesas. El Gimnasio musical militar de Paris está dotado por el gobierno con el local, y ademas 20,000 rs. para los primeros gastos. Cada regimiento satisface de sus fondos veinte y cuatro duros al año, por cuya cantidad tiene derecho á un discípulo perpetuo, de modo que instruido uno ingresará á su regimiento, donde bajo las órdenes de su músico mayor, dirige una escuela musical, donde reciben los primeros conocimientos del arte, los hijos de los individuos de aquel. El joven que cada regimiento manda al Gimnasio, es escogido por su capacidad, y en igualdad de circunstancias son preferidos los hijos de los profesores.

El Gimnasio musical militar en España se podría establecer unido al civil, de cuyo modo se remediarían los continuos defectos que se observan en las músicas de caballeria, pues que los trompetas de estas y las fanfarrias tocan de memoria, pudiendo informar fácilmente la distancia que hay de tocar con método ó sin él.

En fin, á invitacion de varias personas y con fiados los profesores que forman este establecimiento en su éxito, han decidido darle una completa publicidad, y en el momento de su apertura dos profesores del conservatorio de Paris se dignarán venir á visitarle; y no dudamos le encontrarán digno de su atencion.

Estas son la primera y tercera parte de mi proyecto, y me atrevo á decir que nadie podrá copiarlas.

F. REDOLATI.

Revista de Teatros : diario pintoresco de literatura n°121 et 122, 9 y 10 de mayo del año 1843, p. 2 "Remitido".

Sept années après la création à Paris du Gymnase musical militaire dont la finalité était de former des musiciens régimentaires, se crée à Madrid le Gimnasio qui, de même que son homologue français, formera ses élèves à partir notamment du répertoire d'opéra selon cet article. Indalecio Soriano Fuertes (1787-1851), père de Mariano Soriano Fuertes, compositeur

de plusieurs zarzuelas de notre corpus, maître de Joaquín Espín y Guillen, Fernández Caballero ou encore Barbieri, en fut le directeur¹³. Supprimé en 1857, l'enseignement des instruments militaires, les cuivres, passera, comme à Paris, au Conservatoire. On notera les quatre "départements" et l'association musique espagnole et italienne, ainsi que le problème des méthodes qui sont empruntées au répertoire français. On lit par deux fois que la musique militaire espagnole se réduit à des marches françaises. L'auteur préconise, en termes de musique "militaire", les valse, boleros, pasos dobles, marches polonaises et les morceaux célèbres d'opéra. Musiques populaire et lyrique forment donc en substance le répertoire militaire. Une particularité est à souligner : le *paso doble*, que l'on peut traduire facilement comme l'équivalent du pas redoublé ne tarde pas à devenir, de la même manière que le fut le boléro, une véritable institution. C'est le morceau type joué par les *bandas taurinas*, et il servira de support au genre de la "copla" qui connaît son avènement au début du XX^e siècle. Ces chansons narratives pourraient être considérées comme une version miniature de la zarzuela : un personnage est campé, des ressources vocales sont nécessaires, une cadence à l'andalouse est obligée et le costume est codifié¹⁴. L'équivalent, s'il fallait en trouver un, ne serait pas dans le pas redoublé mais plutôt la valse. Il faut donc noter, pour l'époque concernée par notre sujet, que les répertoires formant la musique militaire s'appuient sur la musique de danse populaire, l'opéra et la marche, elle-même parfois fondée sur les deux types précédents quand la mesure coïncide. La musique militaire, dans le cadre de notre étude comparative de deux répertoires lyriques, revêt donc des enjeux qui dépassent la seule présence sur scène d'un corps étranger, pour des besoins scéniques et dramatiques. Au contraire, elle est intimement liée au répertoire lyrique, entretenant avec celui-ci une relation hors scène.

Outre le répertoire, c'est aussi l'instrumentation qui associe musique militaire et musique d'opéra.

En Espagne, l'avènement des musiques militaires et l'évolution des instruments qui la composent fonctionnent de la même manière. C'est Emilio Casares qui, à propos de de l'orchestre de Barbieri, précise :

¹³ Pour l'anecdote, à noter que c'est le colonel espagnol, exilé en France en 1815, Francisco Amoros y Ondeano (1770-1848) qui fonda la gymnastique rationnelle en France et fut en 1819 nommé directeur du gymnase normal militaire puis en 1820 du gymnase normal civil. Sa méthode était fondée sur la moralisation des mouvements exécutés sur des chants dont les paroles diffusaient des sentiments forts autour de Dieu, de la Patrie, de l'Etat.

¹⁴ Voir l'ouvrage de Serge SALAUN, *El cuplé (1900-1936)*, Madrid, Espasa Calpe, 1990.

Le modèle d'orchestre de Barbieri apparaît dès la première œuvre *Gloria y Peluca* : cordes, piccolo, flûte, 2 hautbois, deux clarinettes, deux bassons, quatre cors - plus tard ils ne seront plus que deux -, deux cornets, deux trombones, un figle, timbales et triangle. C'est un orchestre très riche en instruments à vent et dans lequel était présente la puissante institution qu'était d'ores et déjà l'orchestre d'harmonie en Espagne. Ce sera le noyau de son orchestre.¹⁵

Comme l'indique Emilio Casares à propos de ses années de formation¹⁶, Barbieri avait en effet reçu ses premières leçons de musique de D. José Ordoñez Mayorito, musicien titulaire de la musique des haliebardiens, professeur de cor, puis appris la clarinette avec Ramon Broca, l'un des meilleurs interprètes de cet instrument en Espagne, au Conservatoire de Madrid. Il put subvenir à ses propres besoins dans les années 40 grâce à cet instrument : la musique du 5^e bataillon de la Milice Nationale lui offre un contrat en tant que clarinettiste. En plus de jouer pour d'autres institutions privées, il compose pour la Milice un pasodoble en *fa* ; être clarinettiste signifie évidemment jouer les hymnes et chants militaires. On trouve donc en Espagne ce même phénomène de "contamination" lié au parcours des musiciens (formation régimentaire, arrangement des œuvres lyriques, organologie...)

Par ailleurs, de 1786 à 1848, le tambour-major, avec ses tenues extravagantes et onéreuses, contribue à la représentation dans tous les sens du terme.

Un autre article, de 1885, inscrit Barbieri dans la mouvance de Kastner, notamment en ce qui concerne l'importance primordiale du tambour et du trompette, plus particulièrement au XVII^e siècle :

Le chef naturel de cette harmonie s'appelait le tambour major, et un chroniqueur militaire de cette époque écrit de ce dernier : "Le tambour major, pour être parfait, doit être apte à jouer de divers instruments et de la même manière aucune pièce ne doit lui manquer. (...) Il devra être espagnol, et non d'une autre nation, il convient qu'il en soit ainsi, et il se doit de connaître toutes les sonneries des nations avec lesquelles nous discutons qui sont : les Français, les Allemands, les Suisses, les gascons, les Ecossais, les Turcs, les Maures, les Italiens aussi bien l'espagnol ou le hollandais. Il doit savoir parler et comprendre toutes ces langues, dans la mesure du possible."¹⁷

¹⁵ Emilio CASARES RODICIO, *Francisco Asenjo Barbieri I...*, p. 456 : "El modelo de orquesta de Barbieri aparece ya desde la primera obra Gloria y Peluca : cuerda, flautín, flauta, dos oboes, dos clarinetes, dos fagotes, cuatro trompas – en el futuro seán dos-, dos cornetines, dos trombones, un figle, timbales y triangulo.. Es una orquesta de gran riqueza en instrumentos de viento y en la que estaba presente la pujante institución que ya entonces era la banda en España. este será el núcleo de su orquesta."

¹⁶ Id., p. 69-70

¹⁷ Francisco Asenjo BARBIERI, "Las músicas militares", conferencia leída en el Centro Militar por el maestro compositor D. Francisco Asenjo Barbieri", in *La Ilustración Nacional*, vol. de 1885 pp. 211-225 n°15 del 30 de mayo y ss., publié par Emilio CASARES in *Francisco Asenjo Barbieri I...*, pp. 420-431 : "El jefe inmediato de esta banda de músicos se llamaba *tambor mayor*, y de éste dice un escritor militar de aquellos tiempos : "El tambor mayor, para ser perfecto, ha de ser diestro en tocar muchas cosas, y de buena razón no le ha de faltar pieza ninguna. (...) Este ha de ser español, entre ellos, y no de otra nación, que así conviene, y ha de conocer y

Le tambour major fait donc office d'ambassadeur, c'est d'ailleurs un mot commun aux textes des morceaux analysés plus bas). Il doit être diplomate, pour la remise des messages, polyglotte, courageux. C'est, sur scène théâtrale et guerrière, un héros et un hérault.

Comme pour Kastner, et encore plus, le tambour a un rôle qui dépasse la fonction et qui le rend idéal pour le théâtre.

La musique, notamment d'opéra, avait donc vocation à distraire mais aussi renforcer les convictions, aiguïser le courage. Il s'agit ici d'une idée clé : le soldat, ce héros, doit bénéficier d'une aide, d'un support qui lui rappelle, dans les moments difficiles, sa mission.

Enfin, un lien autre que ceux liés au répertoire et aux instruments s'instaure entre musique militaire et musique d'opéra. Il s'agit de celui qui unit le militaire et l'artiste, à travers les effets provoqués par la musique et ses enjeux sur la composition théâtrale.

Tout d'abord, l'idée a été évoquée plus haut, la musique a une vertu moralisante. Elle implique également une fonction structurante, c'est une règle de vie, tant pour les mœurs que pour l'organisation du temps. À la chute de l'Empire, on assiste à une décadence de la musique militaire. Armand Raucoules explique que le lieutenant-général de Rumigny considère que la moralisation de l'armée passe par la musique ; beaucoup de gagistes sont alors employés. Dans les années 30, on réclame des réformes, la création du Gymnase musical a lieu en 1836, une décision ministérielle est prononcée en 1845. Cette moralisation correspond à une vision plus générale de la société de l'époque qui comprend également le théâtre. Le mélodrame bat alors son plein avec sa conclusion sacralisant la vertu.

Le vocabulaire de la morale qui entoure la musique et par glissement la figure du soldat sont omniprésents. Kastner dresse un portrait éloquent du soldat dans son *Manuel* :

En France, on aime et on honore tous ceux qui ont du courage ; depuis le général jusqu'au sous-officier, depuis le sous-officier jusqu'au simple soldat, voire même jusqu'au tambour. Les tambours d'ailleurs, et rien ici ne prête au ridicule, plus exposés que tous les autres aux hasards de la guerre, ont quelque chose dans leur destinée qui intéresse vivement les gens non prévenus. Leur insouciance joyeuse devant un avenir souvent plein de périls, leur sang-froid et leur intrépidité au milieu des dangers les plus réels, le tour vif et original de leur esprit, tout cela compose un type en quelque sorte chevaleresque et surtout éminemment français.¹⁸

saber todos los toques de las naciones que platicamos, que son : Franceses, Alemanes, Esguizaros, Gascones, Escoceses, Turquesco, Morisco y Italiano, que es el propio que español y holandés. Ha de saber hablar y entender todas estas lenguas, siendo posible."

¹⁸ Georges KASTNER, *Manuel...*, p. 216.

Cette logique sacralisante aboutit à une "nationalisation", une appropriation "naturalisante" de la figure du soldat qui devient une figure de proue de la représentation théâtrale. Or, la réalité musicale déforme, ou plutôt uniformise un propos censé mettre en valeur la singularité de ce répertoire :

On l'entend retentir dans toutes les circonstances solennelles, soit qu'il sorte des trompettes et des trombones de la musique militaire, soit que les mille bouches du parterre l'entonnent en chœur au théâtre, et alors il produit un certain effet, dû sans doute à la franchise du motif, et à l'énergie de la reprise du chœur ; **il n'a du reste ni originalité ni distinction, et pas même la couleur espagnole; on pourrait aussi bien l'affubler de paroles françaises sur votre colonne, votre gloire et vos victoires, et lui donner pour auteur quelqu'un de vos compositeurs de l'empire**, dût-il ne pas se nommer Méhul ni Spontini. Cependant lorsqu'à une revue du Prado, au milieu de la poussière des chevaux, du cliquetis des armes, de cette foule émue, de ces jeunes soldats au visage pâle qui présenteront dans quelques jours leur poitrine aux balles, les trompettes de la cavalerie, au passage de la belle reine qui fait asseoir toutes les douceurs et toutes les forces de la femme sur ce trône sanglant, jettent dans les airs cette harmonie martiale, on sent bondir son cœur, et je ne crois pas que de toutes les causes qui agissent alors sur l'imagination, la musique soit la moins puissante.¹⁹

Au-delà d'une efficacité soulignée, la musique militaire est caractérisée justement par son absence de caractère national dans ces propos d'époque. On peut en déduire que cette efficacité est liée à ce caractère universel qui dépasse les particularités locales.

Le soldat, noble représentant des peuples, porte-parole de leurs valeurs, assume un rôle similaire à celui de l'artiste. C'est également une idée que défend Kastner. Ainsi, à travers cette "fraternité", le trait d'union entre les répertoires lyrique et militaire se voit à nouveau scellé :

Le soldat, et tel il doit être, aime la guerre parce que la guerre lui promet un avenir glorieux. Or, la guerre mène à la destruction, à la ruine, au carnage ; l'artiste n'aime que la paix, parce que la paix seule est favorable aux arts, et qu'elle contribue ainsi à lui assurer des chances de plus à la célébrité. Appelés, chacun en sens contraire, à suivre des destinées diverses, il arrive qu'artistes et guerriers ne sympathisent pas toujours entre eux. Et cependant, pour peu qu'on veuille y réfléchir, que de points d'analogie ne trouvera-t-on pas entre la carrière des uns et celle des autres ? N'ont-ils pas un but commun, celui de contribuer à la gloire du pays, tout en assurant leur propre gloire ? et pour arriver à ce but tant désiré, noble but s'il en fût jamais, puisqu'il exclut les idées d'intérêt matériel qui avilissent les hommes, et n'admet qu'une jouissance morale qui tend à les ennoblir ; pour arriver à ce but, disons-nous, n'ont-ils pas, des deux parts, de nombreux obstacles à vaincre, des dangers infinis à surmonter, de redoutables embûches à craindre ? N'ont-ils pas enfin d'aussi fréquents combats à livrer, dans lesquels ils doivent apporter la même somme de courage ? Si les uns versent leur sang dans la lutte, les autres y perdent leurs forces et s'y épuisent. Qu'insensiblement la vie s'échappe d'une

¹⁹ "Lettre sur l'état de la musique à Madrid", in *Revue et Gazette musicale de Paris*, 04/08/1839, n°36, pp. 281-285.

blesse apparente ou d'une plaie cachée, la mort ne s'ensuit-elle pas moins ? D'un autre côté, ne sait-on pas que les héros donnent aux artistes, pour faire éclore leurs chefs-d'œuvre, les plus poétiques sujets d'inspiration, et que les artistes, en revanche, éternisent la mémoire des héros ? Non, aucun motif de répulsion ne devrait exister entre ces deux nobles professions d'artiste et de soldat, car elles sont faites l'une et l'autre pour honorer le pays et lui assurer l'estime des nations rivales.²⁰

Barbieri effectue ce même rapprochement lorsqu'il commente la composition de sa symphonie pour orchestre militaire sur des motifs de zarzuela. Dans son article du 10 mai 1873, Barbieri revient sur sa démarche après une brève chronologie du genre de la zarzuela, des déboires de la Société du Circo et de la construction du théâtre.

Lorsque les travaux de construction de ce théâtre touchèrent à leur fin, il me vint l'idée d'écrire pour son inauguration une pièce instrumentale qui, comportant certaines mélodies de celles qui avaient dernièrement acquis le plus de popularité dans notre théâtre, servît de souvenir symbolisant les triomphes de la zarzuela moderne.²¹

On comprend le choix d'écrire pour orchestre ET musique militaire. On apprend dans le même article que les deux orchestres, celui du théâtre et l'harmonie, cohabitaient dans le théâtre : le premier était situé comme à son habitude sous la scène et le second sur celle-ci, en forme d'arc de cercle. Cette organisation est révélatrice du lien entre le visuel et le sonore : ce qu'on entend ne renvoie pas à ce que l'on voit ! Elle explique la musique stylisée et le traitement musical réservé aux situations militaires. À travers ses choix en matière d'orchestration, le compositeur laisse ces sonorités s'immiscer dans l'écriture. Pour Barbieri, cette symphonie "symbolisait" la proclamation de la victoire, du "triomphe" de la zarzuela sur tous les obstacles rencontrés, comme la fin d'une "guerre" donc.

L'*Allegro martial* débute avec une mélodie du *Valle de Andorra*, zarzuela de M. Gaztambide, et est enchaînée à cette mélodie celle de la marche finale du premier acte de la même œuvre, comme symbolisant la marche triomphale que suivait le genre de la zarzuela.²²

La musique militaire est donc bien porteuse de valeurs qui dépassent l'univers de l'armée ; elle prête au genre de la zarzuela sa capacité d'allégorie et lui garantit une image de

²⁰ Georges KASTNER, *Manuel...*, p. 225.

²¹ Francisco Asenjo BARBIERI, "Sinfonía para orquesta y banda militar, compuesta sobre motivos de zarzuelas por Don Francisco Asenjo Barbieri", Madrid, Ducazcal, 1873, cité par Emilio CASARES RODICIO, *Francisco Asenjo Barbieri* 2., pp. 320-323, "Cuando las obras de construcción de este teatro tocaban a su término, se me ocurrió la idea de escribir para su inauguración una pieza instrumental, que, conteniendo algunas melodías de las que más popularidad habían alcanzado últimamente en nuestro teatro, sirviera de recuerdo que simbolizase los triunfos de la moderna zarzuela.", p. 322.

²² Id. "El *Allegro marcial* principia con una melodía de *El Valle de Andorra*, zarzuela del Sr. Gaztambide, y sigue a dicha melodía la de la marcha final del primer acto de la misma obra, como simbolizando la marcha triunfal que seguía el género de la zarzuela."

guerrière victorieuse. De fait, durant cette même soirée, une petite pièce intitulée *La Zarzuela*, présente aussi l'allégorie du genre mais cette fois-ci selon son autre pendant : le caractère populaire, à travers le personnage de la *manola*.

Il ne reste plus qu'à créer cet être de synthèse, cette allégorie nationale en lui donnant vie sur scène. Le personnage du soldat devient emblématique au sens propre. Kastner emploie une personnification pour évoquer la musique militaire qui reflète le personnage porté aux nues :

La musique militaire doit en général affecter des allures mâles et sévères, graves et martiales, solennelles et éclatantes ; mais il y a telles circonstances où elle peut être vive, allègre, voire même enjouée et gracieuse. Destinée avant tout à des hommes pour la plupart dépourvus d'éducation musicale, il faut qu'elle soit mise à leur portée, tout en restant fidèle aux règles de l'art, c'est-à-dire en conservant une certaine valeur artistique. La simplicité dans la forme, et la franchise dans l'idée, voilà les meilleurs moyens d'atteindre ce but.²³

Les exemples traités dans les lignes qui suivent illustrent en effet ce profil de personnage, aussi incarné que symbolique. Le soldat porte donc des morceaux répondant à des caractéristiques précises, aussi bien littéraires que musicales. Observons le lien entre les modèles de ces morceaux, les hymnes en vigueur, et leurs variantes, les morceaux d'opéras.

Selon l'article premier du décret datant du 7 avril 1822 porté par les Cortes, une nouveauté d'ordre musical semble répondre à une nouveauté politique : "Sera tenue comme marche nationale d'ordonnance la musique militaire de l'hymne de Riego"²⁴. Il convient donc de considérer cet hymne comme un modèle littéraire et musical, même si, comme le rappelle María Nagore²⁵, il fut plus souvent prohibé qu'autorisé. Les paroles sont d'Evaristo San Miguel Valledor, et la musique de José Melchor Gomis, surtout connu comme compositeur savant, et célébré par Berlioz à Paris²⁶ :

²³ Georges KASTNER, *Manuel...*, p. 331.

²⁴ *Gaceta de Madrid*, 14/04/1822, : "Se tendrá por marcha nacional de ordenanza la música militar del himno de Riego [...]".

²⁵ María NAGORE FERRER, "Carlismo y música", in *Imágenes. El carlismo en las artes. Actas de las III Jornadas de Estudio del Carlismo. 23-25 septiembre 2009. Estella*, Pamplona: Gobierno de Navarra, 2010, pp. 245-280 ; "Historia de un fracaso : el "Himno nacional" en la España del siglo XIX", in *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura* Vol. 187 - 751 septembre-octubre (2011) pp. 827-845.

²⁶ Hector BERLIOZ, "Gomis", *Revue et gazette musicale de Paris*, 7 août 1836 in *Critique musicale 1835-1836*, Paris, Buchet/Chastel, 1998, vol. 2 p. 531.



Colección de canciones patrióticas, 1828 ex libris Barbieri, Mariano Cabrerizo, Valencia ? (cet éditeur a réalisé la première édition de 1823)

Dans les deux articles cités en notes, aussi documentés que porteurs d’une analyse précise, María Nagore montre la spécificité du cas espagnol en matière d’hymne. Deux morceaux sont en concurrence, à l’image de l’affrontement politique qui a provoqué la majorité des scissions en Espagne : la guerre des carlistes contre les libéraux. La *Marcha Real* soutient la frange carliste, l’*Hymne de Riego* soutient la frange libérale. Il y a donc une guerre des hymnes non pas entre deux pays mais au sein d’un seul. L’un, celui de Riego, se voit l’objet de censure, de répression. On peut alors imaginer deux interprétations concernant le foisonnement des morceaux militaires sur la scène lyrique, morceaux construits au moins en partie comme des hymnes : ou bien il s’agit, en s’appuyant sur le modèle de Riego, de promouvoir celui-ci, ou bien il s’agit de proposer une troisième voie en le soumettant au vote du public ; le succès garantissant alors la légitimité d’un suffrage. Ce problème a perduré en Espagne jusqu’à nos jours : si la *Marcha Real* avait trouvé une nouvelle jeunesse sous Franco, elle n’en restait pas moins une partition sans texte à l’origine, lacune que les différentes générations politiques ont tenté de combler.

| Texte de l’ <i>Himno de Riego</i> | Traduction |
|--|---|
| Serenos y alegres valientes y osados cantemos soldados el himno a la lid. De nuestros acentos el orbe se admire y en nosotros mire los hijos del Cid. Soldados la patria nos llama a la lid, juremos por ella vencer, vencer o morir. El mundo vio nunca más noble osadia, ni vio nunca un día más grande el valor, que aquel que, inflamados, nos vimos del fuego excitar a Riego de Patria el amor. Soldados la patria | Sereins et joyeux courageux et audacieux chantons soldats l’hymne de la victoire. Que de nos accents le ciel s’enorgueillisse et qu’il voie en nous les enfants du Cid. Soldats la patrie nous appelle à la victoire, jurons pour elle vaincre, vaincre ou mourir. Jamais le monde vit plus noble audace, ni non plus un seul jour un courage plus grand, que celui dont, enflammés, nous nous vîmes dans le feu exciter chez Riego l’amour de la Patrie. « « |

| | |
|--|--|
| nos llama a la lid, juremos por ella vencer, vencer o morir. La trompa guerrera sus ecos da al viento, horror al sediento, ya ruge el cañón a Marte, sañudo, la audacia provoca y el ingenio invoca de nuestra nación. Soldados la patria nos llama a la lid, juremos por ella vencer, vencer o morir. | « « « « « « La trompe guerrière prête ses échos au vent, horreur à l'assaillant, déjà le canon rugit à Mars, acharné, l'audace provoque et l'intelligence invoque de notre nation. Soldats « « « « « « « « |
|--|--|

D'un point de vue stylistique, retenons l'impératif pluriel, le vocabulaire de la guerre et du courage, l'invocation à Mars, la référence au Cid, l'honneur et le courage, la patrie, la nation. Ces procédés attendus sont les mêmes que ceux que l'on trouve dans le texte de la *Marseillaise* parfois textuellement comme pour "la trompette guerrière", "enfants de la patrie", ou encore "jour de gloire".

Il existe de nombreux chants répertoriés par Kastner²⁷, notamment, ou non répertoriés. Des ouvrages tels que celui de Jérôme Cambon²⁸, par exemple, témoignent du caractère prolifique de ce répertoire que l'on redécouvre encore aujourd'hui.

D'un point de vue musical, les deux hymnes espagnols ne se ressemblent pas, notamment par la mesure ; mais on constate alors une ressemblance entre l'hymne de Riego et Malborough s'en va-t-en guerre, aussi en 6/8.

Trois points expliquent donc la présence de la musique militaire sur la scène lyrique. Tout d'abord, les liens entre musique militaire et musique d'opéra sont avérés, le répertoire de l'une servant l'autre. Ensuite, la construction de la gloire nationale passe par des représentants emblématiques parmi lesquels figure en bonne place le soldat, tant à la ville qu'à la scène si l'on en croit le nombre important de pièces dans lesquelles il est présent. Enfin, l'influence des

²⁷ Georges KASTNER, *Les chants de l'armée française ou Recueil de morceaux à plusieurs parties composés pour l'usage spécial de chaque armée et précédés d'un essai historique sur les chants militaires des français*, Paris, Brandus et Renouard, Leipzig, Hoffmeister, Londres, Cramer Beale et Bruxelles, Meline Cans, 1855.

²⁸ Jérôme CAMBON, *Les trompettes de la République, harmonies et fanfares en Anjou sous la Troisième République*, préface de Guy Gosselin, Presses universitaires de Rennes, 2011.

hymnes sur l'écriture des morceaux n'est pas négligeable ; ils contribuent à donner une épaisseur morale supplémentaire aux œuvres lyriques et leur garantit une popularité certaine.

2) Le soldat, un personnage emblématique.

Ecole Polytechnique, Vendredi 29 Décembre

Monsieur,

Quoique la semaine soit déjà un peu avancée, je viens, au nom de mes camarades, vous prier de donner dimanche prochain 31, le *Val d'Andorre* qu'un très bon nombre d'entre eux désirent entendre. Vous pouvez compter sur quatre vingts au moins de mes camarades. Nous espérons, Monsieur, qu'aucun obstacle n'empêchera d'accéder à notre demande.

Recevez, Monsieur, l'assurance de ma considération la plus distinguée.

Fabian Sergent Major²⁹

Le soldat est un personnage complexe en ce qu'il véhicule des valeurs qui le dépassent, auxquelles il se soumet, sans pour autant perdre son humanité, interroger le règlement, hésiter, ou sans manquer de trouver une satisfaction personnelle.

Dans le cas du *Val d'Andorre*, l'Armée, incarnée par Lejoyeux (l'onomastique est révélatrice) constitue la force supérieure, la loi qui entrave les désirs et définit le tragique. Le livret montre que la loi, avant tout populaire dans cette œuvre, est au-dessus de l'armée : ce que l'on retient, ce n'est pas la désertion, demandant un tribunal militaire, mais la faute morale que constitue le vol. Même si on peut y voir une attaque à l'égalité des sexes, une autre raison motive ce traitement : Stéphan est victime de son destin quand Rose croit pouvoir le détourner. Est-elle animée par l'*Hybris* ? Impossibilité de se battre et décision consciente s'affrontent alors. C'est dans ce contexte que sévit le mythe du soldat au grand cœur (pensons au personnage de *La Sentinelle*, du *Chalet*, de *Mademoiselle de la Seiglière*, du *Campamento*, et bien d'autres).

La présentation musicale de Lejoyeux est révélatrice de cette complexité. Elle se situe au premier acte, lorsque les soldats arrivent au village. On l'interroge sur son identité. Puis, à l'acte III, il procèdera à un hommage au "Tambour".

²⁹ Archives Nationales, AJ/13/1137, Correspondance I.

a) Le texte³⁰

LE VAL D'ANDORRE, ACTE I, 10 n°6 p. 31, "Air de Lejoyeux"

Je suis un noble ambassadeur
Je suis le joli recruteur
Oui, c'est ainsi que chaque belle
En me voyant, jamais cruelle,
A surnommé son beau vainqueur !
Et tout en clignant la prunelle,
Dit au fond de son petit cœur :
Amour, amour au joli recruteur !
Ran plan ! toujours inflexible
Dès qu'il s'agit d'enrôlement !
Ran plan ! quoique très sensible
Sur l'article du sentiment !
Le beau recruteur à la guerre
Est un vrai tigre furieux ;
Mais c'est un amour de Cythère,
Dès qu'il voit briller de doux yeux ;
Oui, son cœur devient un cratère,
Pour les yeux noirs, comme pour les bleus.
Aussi l'on dit, l'on demande en tous lieux :
Quel est donc ce monsieur ?
Mais ! c'est un noble ambassadeur,
C'est le joli recruteur !
etc.

III, 2 p. 82 n°12 "Chanson du Tambour"

Récitatif

Allons, allons, un peu de caractère !
Chante avec nous notre chanson guerrière ;
On peut la chanter en buvant
Et l'on peut boire en la chantant !

Refrain

Tambour, toi qui guides nos pas,
Tu dis : Intrépides soldats,
Marchez où mon bruit vous conduit ;
Qui veut de la gloire me suit !
Soldat qui chéris le tambour
Soudain tu réponds à ton tour :
Marcher à la fête, aux combats,
Qu'importe, ô tambour, quand tu bats ! (X)

Chœur

Tambour toi qui guides nos pas etc.

Lejoyeux à Saturnin

Premier couplet

Venez, mon bel homme,
Ici,

³⁰ Entre parenthèses : les variantes du texte de la partition par rapport au livret.

Et puis, trinquez comme
 Ami !
 Non, rien ne vous forme,
 Vraiment,
 Comme un uniforme
 Charmant ! (brillant)
 Nous battons l'enclume,
 Morbleu !
 Sur le cœur qu'allume
 Not'feu !
 Et quand l'époux chasse
 L'galant,
 Deux autr' prennent la place
 D'l'absent !
 Mais, vraiment, c'est fastidieux
 D'être toujours victorieux.

Avec le chœur
 Tambour etc.

Lejoyeux
Deuxième couplet

Mais quand la bataille
 Rugit !
 Lorsque la mitraille
 Bondit !
 Marche, compagnie,
 Au feu !
 A ma bonne amie
 Adieu !
 Braver sans alarmes
 Le sort !
 Trouver sous les armes
 La mort ! (avec chœur)
 Ou bien la victoire
 Au feu ! (avec chœur)
 Voilà notre histoire
 Morbleu ! (avec chœur, X)

Avec le chœur
 Tambour etc.

EL VALLE DE ANDORRA, I, 8 n°6 "Aria del capitán"

Del rey de las Españas
 Marcial embajador,
 Soldado á quien Cupido
 triunfante coronó ;
 Ese soy Yo.
 Y al par que recluto
 guerrera legión,
 engancha mi garbo
 placeres y amor.(X)
 (Ah ¡)

(du roi des Espagnes)
martial ambassadeur)
soldat à qui Cupidon
trionphant couronna
voilà qui je suis
et à mesure que je recrute
une légion guerrière
mon charme attire
plaisirs et amour

Que no existe mas lindo galan
 desde el Valle de Andorra al Genil,
 y al mirarme la niñas pasar,

Car il n'existe pas de plus beau galant
du val d'Andorre au Genil
et les jeunes filles sur mon passage

todas, todas, se mueren por mi.
 Yo...(plan)tan plan, rataplan, rataplan,
 sigo y muestro mi tallo gentil,
 y ellas ¡ay! con su ardiente mirar
 tuya, dicen... ó tuya ó morir ¡
 No, no existe mejor capitán
 desde el Valle de Andorra al Gentil...
 Inflexible a la voz militar
 rataplan (/)
 voto á... hablado (/)
 Pero blando al amante gemir
 eso sí (/)
 Rataplan rataplan raam (rataplan)
 Pero siempre galán y gentil
 (rataplan rataplan
 plan plan plan plan plan plan plan
 rataplan rataplan rataplan
 plan plan plan plan
 rataplan rataplan rataplan rataplan rataplan rataplan rataplan rataplan rataplan

*toutes, toutes, meurent [d'amour] pour moi
 Moi, rantanplan
 moi, je poursuis [mon chemin] et je montre ma belle allure
 et elles, ah ¡ avec leur regard ardent
 à toi, disent-elles, à toi ou je meurs !
 Non, non il n'existe pas de meilleur capitaine
 du Val d'Andorre au Gentil
 Inflexible à la voix militaire
 rantanplan*

mais sensible au soupir amoureux

mais toujours galant et charmant

Que no
 Signes de reprise :
 No, no existe mejor capitán
 desde el Valle de Andorra al Gentil... (choeur : rataplan etc. que reprise "nota")
 Inflexible a la voz militar
 rataplan (/)
 voto á... hablado (/)
 Pero blando al amante gemir
 eso sí (/)
 Rataplan rataplan raam (rataplan)
 Pero siempre galán y gentil
 rataplan rataplan rataplan rataplan rataplan rataplan rataplan rataplan rataplan

III, 2 n°12 "CANCIÓN (militar)"

La española infantería
 por lo brava y lo gentil,
 en combates y en amores
 sabe el triunfo conseguir.
 Arma al brazo, compañeros,
 glorias hay en toda lid,
 y luchemos, donde quiera,
 la victoria es nuestra allí.
 nuestra, sí.(/es nuestra allí X2)

*(L'infanterie espagnole
 par son courage et son charme
 des combats et des amours
 sait toujours gagner le triomphe.
 Arme à l'épaule, compagnons,
 il y a des gloires dans chaque lutte
 alors luttons de toutes parts
 la victoire sera là pour nous.*

Tambor, tu claro redoblar
 suene ya.
 En pos de tí la militar
 hueste vá.
 Enciende el bélico rumor
 su valor,
 y corra (vuele la 2eX) al campo del honor
 con ardor.
 Tambor... (reprise avec chœur deux textes superposés :
 Soldado escucha la señal
 militar.
 Y al son del bélico marcial

*Tambour, que tes clairs battements
 résonnent enfin
 Á ta suite la militaire
 troupe marche.
 Entame le belliqueux vacarme
 par ton courage
 et cours au champ d'honneur
 avec ardeur.)*

redoblar,
acude al campo del honor
con ardor.
Y alcance el lauro vencedor
con ardor)

Da Capo (après intro)
Si el amor nos da el quien vive,
no sabremos resistir,
mas si asoma el enemigo
cruja el fuego del fusil.
Abran paso al regimiento,
que marchando van aquí
milicianos españoles
que son buenos porque sí (X2)

*Si chacun nous prodigue son amour
nous ne saurons pas résister
mais si l'ennemi se montre
que le feu du fusil crépite.
Laissez passer le régiment
car défilent ici
les miliciens espagnols
qui sont bons parce qu'il en est ainsi*

Tambor... (Soldado escucha la señal
militar.)
Y al son del bélico marcial
redoblar,
acude al campo del honor
con ardor.
(Y alcance el lauro vencedor
con ardor)

Reprise avec chœur : deux textes superposés

D'un point de vue strictement littéraire, ces quatre textes forment un éloge, celui du soldat, qu'il soit recruteur ou tambour. Le registre épique est présent dans les deux versions. On trouve un écho du texte de l'*Himno de Riego*, notamment avec la *lid* et la référence mythologique contenues dans la "Canción militar" du *Valle de Andorra*.

Le numéro situé à l'acte I de l'opéra-comique offre un exemple de symétrie, de double visage, dans l'autoportrait du recruteur, à la fois soldat ferme et homme sensible. Or, il existe une nuance entre les deux personnages. Le joyeux insiste davantage sur le caractère "joli cœur", même si on retrouve cet aspect double dans les deux œuvres. En effet, le capitán Alegría se présente comme quelqu'un provoquant la passion, donc de plus dangereux ; il prête à ses admiratrices des propos d'une dimension tragique ("où à toi ou mourir") quand les paroles françaises "chaque belle (...) dit au fond de son cœur amour au joli recruteur", sont loin des dangers de la passion. De plus, il utilise un superlatif absent du texte français : "il n'existe pas de meilleur capitaine", "il n'existe pas de plus beau galant" contre "je suis le joli recruteur".

Le numéro situé à l'acte III est un hommage au tambour chanté par le capitaine. Il est ponctué des onomatopées "rantanplan". Le numéro français est beaucoup plus long. Sa

structure s'organise selon les parties suivantes : récitatif, refrain, couplet 1, refrain couplet 2 refrain. Un espace est donné au texte s'adressant directement à Saturnin ; son homologue espagnol, Colas, qui lui aussi craint la peur provoquée par le danger, n'est pas cité. L'adresse à Saturnin rend le numéro plus dramatique dans le sens où il oscille entre dialogue et chanson, le rapport texte/musique confond les deux, permettant un passage fluide : le couplet 1 et le récitatif participent du dialogue, quand le refrain et le couplet 2 sont rattachés à une chanson autonome.

La version espagnole sacrifie le premier aspect : c'est une chanson que l'on pourrait qualifier d'interchangeable, elle n'est pas liée spécifiquement à la situation. Malgré tout, le nom de Saturnin n'est pas écrit, et le morceau français pourrait aussi être chanté dans d'autres œuvres, mais son contexte devra être plus réduit que celui de la version espagnole : il devra impliquer un jeune homme à convaincre. Le vin, pour ce faire, étant l'arme la plus efficace d'après la version française, est totalement absent de la version espagnole. Le soldat buveur, figure typique, est absent de notre répertoire espagnol ; nous avons déjà remarqué cette différence entre *Colegialas y soldados* et *Les Visitandines*.

La version française s'avère donc plus dramatique de par son adresse directe. Elle revêt un caractère plus personnel, contre une version espagnole dont le ton demeure solennel et sérieux.

b) Mise en musique

Structure de l'Air de Lejoyeux, acte I

| partie | tempo | mesure | armure | texte | écriture | nombre mesures |
|---------|-------------------|--------|------------------|---------------------------|--|----------------|
| | <i>Allegretto</i> | 2/4 | <i>ré</i> majeur | arrivée | mélodrame puis récitatif, "marche dans le lointain" tambour sur le théâtre, solo alto, cordes = fanfare, sourdines | 88 |
| A m.89 | | | | présentation | syncope, triolet | 54 |
| B m.143 | | | | a)"rantanplan" détails | a)imite sonnerie, | 32 |

| | | | | | | |
|----------|--|--|--|--|---|-------------------------|
| | | | | b) à la fois tigre et amour de Cythère | b) plus mélodique ; pour les deux motifs cordes et tp majoritaires | |
| A' m.175 | | | | + joli recruteur X, ponctuation ens "quel malheur" | | 56m = 230 mesures |

Ce premier morceau français se caractérise par une entrée progressive grâce à la transition entre parlé et chanté assurée tant par le mélodrame des 34 premières mesures, par le jeu des sourdines au pupitre des cordes que par le crescendo qui suit. Ce jeu de l'orchestration induit une impression de spatialisation du son compatible avec l'idée qu'un personnage approche. Le joyeux entre en fredonnant un texte qu'il s'adresse à lui-même mais déjà sur le motif principal, c'est-à-dire celui qui lui permettra de se présenter. Le passage du parlé vers le chanté s'effectue par la répétition de la question "qui je suis" qui prolonge la suspension (m.85 "avec la voix" aux hautbois, violon 1 et contrebasse). Le même procédé de retardement d'une réponse est employé dans *El Campamento*, lorsque Gaspar fait attendre ses admiratrices avant de leur avouer qu'il aime la cantinière. Pendant toute cette première partie, puis ensuite mais de façon moins systématique, le pupitre des cordes est traité comme un véritable orchestre militaire miniature avec son tambour. Sa structure apparaît s'apparenter à la structure de la marche. La partie centrale est fondée sur deux motifs censés s'opposer, l'un imitant une sonnerie, l'autre plus mélodique correspondant aux deux visages du personnage, à la fois "tigre" et "amour de Cythère".

"Air de Lejoyeux" (I, n°6), m. 151-157 :

Violons I *cresc.*

Violons II *p* *cresc.*

Altos *p* *cresc.*

Lejoyeux

Violoncelles

Contrebasses

beau re-cru - teur à la guer - re est un vrai ti gre est un vrai ti-gre

m. 163-170 :

Tempo primo

Violons I *pp*

Violons II *pp*

Altos *pp*

Lejoyeux

Violoncelles *pp*

Contrebasses *pp*

mais c'est un a - mour de Cy - thè - re dès qu'il voit bril - ler de_doux yeux

Structure de l'"Aria del Capitán", acto I

| partie | tempo | mesure | armure | livret | écriture | nombre mesures |
|--|------------------|--------|------------------|---|--|-----------------|
| | <i>Marcial</i> | 2/4 | <i>fa</i> majeur | | orch | 7 |
| A m.8 | | C | | paysage, projet repos, s'approche des gens | <i>recto tono</i> , cordes exclusivement = fanfare, batterie, une mesure avant récit = tutti cadence rythmes pointés | 14 |
| m.22 | | | | question à propos de la raison de sa présence, réponse "ne craignez rien" | tenues cordes "con la voz" ; "recitado" | 13 |
| Bm35 | <i>Andantino</i> | 6/8 | <i>fa</i> majeur | présentation | cordes et bois 2 ^e tps (clar/bass), rythme hispanisant proche barcarolle | 38 (13+16+9) |
| C m.58 à 105 (48m) + m.74 à 105 (31m) puis coda jusqu'à m.110 (5m) = 84 mesures | <i>Marcial</i> | 2/4 | | + rataplan | | 84 = 141 |

La partie A équivaut au début de celle, plus longue, de Halévy du point de vue dramatique mais aussi du point de vue de l'orchestration avec l'exclusivité des cordes. Gaztambide préfère le *parlante* au mélodrame. En revanche, la révélation de l'identité n'est absolument pas retardée. La partie B est construite sur deux motifs lyriques, le premier accompagné par un rythme de barcarolle (pour le caractère solennel, "España", "Marte", "Cúpido"), le second par des traits de violon (pour "guerrera legión") qui deviennent un tutti homorythmique sur un rythme caractéristique de danse proche du fandango (répétition de la fin de la phrase "engancha mi garbo placeres y amor"). Les deux "visages" sont donc

distingués mais de façon beaucoup moins marquée. C'est l'épisode suivant qui tranche, avec l'imitation d'une sonnerie à la voix, de la même façon que Lejoyeux m.143.

"Air de Lejoyeux" (I, n°6), m. 143-146 :



"Aria del Capitán" (I, n°6), m. 58-61 :



Il s'agit en effet d'une structure aria (scène, *Andantino*, *Marcial*), l'épisode intermédiaire attendu entre *Andantino* et *Marcial* est cependant réduit à quelques mesures de conclusion *recto tono*. Ici, c'est le principe de la juxtaposition qui prime plutôt que celui de la superposition présent chez Halévy, où l'on constatait un glissement entre l'introduction de la scène puis un mouvement lent et rapide (rapide avec reprise pour le chœur). Gaztambide note d'ailleurs le terme "cabaleta" sur la partition. C'est une tout autre conception formelle qui est proposée dans la version espagnole, une conception qui définit plusieurs moments, presque clos sur eux-mêmes, juxtaposés. Halévy avait préféré une amplification progressive à partir d'un même matériau.

Si davantage de place est laissée au "chant", celui-ci, dans l'épisode *Marcial* sacrifie le lyrisme au profit de l'imitation d'une batterie ou sonnerie – la présence de l'onomatopée "rantanplan" en témoigne.

Une structure fondamentalement différente mais porteuse d'éléments similaires est donc relevée : différenciation musicale des caractères du soldat, imitation des sonneries et batteries d'ordonnance par la voix, rôle "militaire" des cordes. Ce qui contribue à évoquer l'atmosphère militaire se trouve dans le choix instrumental et/ou orchestral, dans tous les cas. Hormis la mise en scène, l'entrée efficace de Lejoyeux, reposant sur un traitement spatial de la musique (sourdines), le *crescendo*, le son du tambour "sur le théâtre", le mélodrame,

permet un effet de vraisemblance. En effet, le texte est ici dissocié totalement de la musique : la voix parlée réagit à la marche entendue dans le lointain selon la didascalie. La mélodie d'une marche typique se fait entendre soutenue par les battements réguliers du tambour. Or, les instruments associés au tambour ne sont pas du tout ceux attendus dans le cadre d'un concert militaire, les cuivres, mais les cordes ! Ce choix ne s'avère pas personnel à Halévy ni même aux compositeurs d'opéra-comique, on l'observe aussi dans les zarzuelas. Le style dépouillé est avant tout rythmique, les motifs cadentiels sont nombreux, ce qui conduit à l'hypothèse suivante : peut-être est-ce le pupitre des cordes qui garantit le crescendo le plus long. Même lorsque d'autres instruments viennent renforcer les cordes, le solo est toujours réservé au violon (mesures 42, 60, 80) ; elles forment l'accompagnement principal de l'entrée en voix de Lejoyeux dans les mesures suivantes (jusqu'à 71, "qui je suis"). Les violons 1 *octava* doublent Lejoyeux, et ce n'est qu'à la m.114 que les autres instruments relaient. Puis, à la m.138 les vents aigus colorent le numéro, à la manière d'une fanfare. Le retour aux cordes s'opère dès la m.143 ! Les trompettes en arpège ponctuent la ligne alors que la voix imite une sonnerie, les attentes sont donc inversées !

Gaztambide choisit également les cordes comme représentants privilégiés de la musique militaire. Après le tutti de l'introduction, le *recto tono* d'Alegría n'est accompagné que des cordes sur une quarte *do/fa*, sur le même rythme imitant les battements du tambour et ce jusqu'à la dernière mesure que rallie le reste de l'orchestre, mesure précédant le "recitado", seulement soutenu encore par des tenues de cordes.

L'*andantino* associe d'emblée aux cordes les clarinettes et bassons, mais pas dans une optique "militarisante", la mélodie s'éloignant de ce caractère. Mais dès la m. 41, les cordes retrouvent leur exclusivité, discrètement soutenues m. 45-48 par des tenues de bassons et de cors. Contrairement à Lejoyeux, Alegría n'est pas doublé, les violons passent d'un accompagnement arpégé et mettant en valeur les temps faibles, à des gammes ornementales. S'il n'est donc pas fait appel au tambour pour ce numéro espagnol, une imitation du tambour est effectuée par tout l'orchestre et par les voix sur les "rataplan" m. 84 à 97, puis le même principe sera diffusé.

L'imitation est partielle donc, sans convoquer matériellement les instruments requis, tandis que présence du tambour et de la trompette sont effectifs chez Halévy. On constate aussi un usage plus répandu des "rataplan" à la voix dès ce n°6 pour la version espagnole.

Une différence importante apparaît donc dans le rapport au drame, moins ménagé par la version espagnole, privilégiant d'emblée le discours musical. Cela étant, cette idée d'efficacité dramatique privilégiant la musique peut être considérée comme une constante du répertoire – la troisième partie le confirmera.

Dans les deux cas, on constate également un effet d'annonce mélodique : dès l'introduction d'Halévy, le violon 1 m. 42 joue le même motif que celui des paroles "qui je suis" de la m. 85 et Gaztambide fait jouer à l'orchestre le thème de B (*Marcial*) dès les premières mesures. Ce sera aussi le cas pour la *Canción militar* n°12. Là encore, principe de cohésion traditionnel ou prise en compte de la partition française par Gaztambide ?

c) Motifs

L'analyse comparée des motifs mélodiques, par une mise en regard systématique, ne fonctionne pas ici : les parentés sont croisées. Le motif de présentation en syncope de Lejoyeux (A1³¹) s'apparente au second motif d'Alegria (A2) et le motif A2 de Lejoyeux, avec ses triolets, s'apparente au motif A1 d'Alegria.

Halévy : A1 ("Air de Lejoyeux", m. 100-104) :



Gaztambide : A2 ("Aria del Capitan", m. 41-44):



³¹ A1 et A2 renvoient aux différentes parties des morceaux dont les structures sont présentées respectivement dans les tableaux précédents (b. Mise en musique).

Halévy : A2 ("Air de Lejoyeux", m. 163-170) :

Tempo primo

Violons I
pp

Violons II
pp

Altos
pp

Lejoyeux
mais c'est un a - mour de Cy - thè - re dès qu'il voit bril - ler de...doux yeux...

Violoncelles
pp

Contrebasses
pp

Gaztambide : A1 ("Aria del Capitan", m. 33-35) :

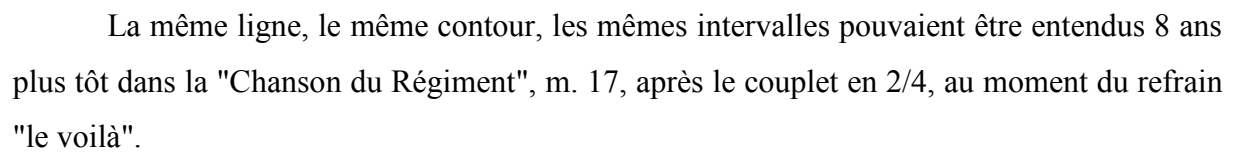
Andantino

Capitan
Del Re-y de las Es - pa - ñas mar - cial em - ba - ja - dor

Les deux thèmes espagnols sont très contrastés : le premier, lent, proche de la barcarolle, avec ses fioritures, évoque le caractère galant d'Alegría alors que le second, binaire, imite la batterie ou un motif cadentiel issu de la musique militaire dont le rythme sera repris au moment de chanter "rataplan", c'est-à-dire une imitation du tambour par la voix. Les deux thèmes français sont moins contrastés. Si nous avons fait référence à *La Fille du Régiment* comme œuvre sur un sujet militaire modèle, on constate ici un clin d'œil ou une imitation, motivée ou non, de l'un des motifs les plus célèbres de l'opéra de Donizetti³².

³² L'édition employée est celle de Schloenberger, Paris, 1840 (reprint : Kalmus, New York).

"Air de Lejoyeux", m. 85-88 :



En plus de la répétition du texte, il s'agit de la même ligne mélodique !

Le morceau situé à l'acte III est décentré du capitaine, c'est un hommage au Tambour, en tant qu'instrument mais aussi en tant que soldat, fusionnant ainsi les deux univers, militaire et musical. Deux titres différents désignent les morceaux français et espagnol : "Couplets du tambour" et "Canción militar", contre le terme "Air" et "Aria" (terme qui prend tout son sens dans la version espagnole dans la mesure où on retrouve la structure de la *solita forma*) pour le morceau précédent.

Les proportions sont différentes, une dimension supplémentaire est notée pour Halévy, la chanson à boire, comme annoncé, Gaztambide éloignant peut-être ainsi l'ombre du vaudeville.

Structure des Couplets du Tambour, acte III n°16

| partie | tempo | mesure | armure | livret | écriture | nombre mesures |
|---------------|----------------|--------|---------------|----------------------------|--|----------------|
| | <i>Allegro</i> | 2/4 | <i>mi b M</i> | invitation Lej Sat | récit | 28 |
| m.29 | 112 = noire | = | = | Tambour, toi qui guides... | cordes + et = tambour "sur le théâtre", accord tutti ponct, puis + puis ch tutti reprise | 41 |
| m.70 | | | | couplet 1, invit lyr | battement cordes, | 28 |
| m.98(= 54-69) | | | | Tambour... | tutti homo double, détach clar cor bass arpèges | 16 |
| m.114 | | | | couplet 2, cl "morbleu" X | cordes = tambour, accord tutti dernière syll, que trompettes div qui doublent | 28 |
| m.142 | | | | Tambour | | 39 |
| | | | | | | 181 mesures |

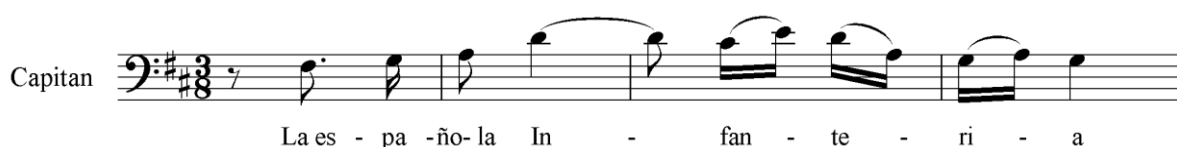
L'entrée en matière est conséquente. Le refrain 1 est accompagné exclusivement des cordes calquées sur le tambour ; lorsque celui-ci s'arrête, l'alto mime un roulement puis les clarinettes et les cors viennent doubler, avant le hautbois et le piccolo. Ces deux temps correspondent aux deux prises de paroles rapportées : le tambour s'adresse au soldat puis le soldat lui confirme son allégeance. Après la reprise tutti avec chœur, de la même manière, le couplet 1 est accompagné presque exclusivement par les cordes qui marquent les temps. Les clarinettes divisées en tierces doublent momentanément Lejoyeux. Le couplet 2, plus "épique"

et tragique, emploie le chœur comme l'orchestre pour appuyer la dernière syllabe des verbes "rugit", "bondit" puis des noms "feu" et "adieu", "sort", "mort". Entre chacune de ces interventions, les cordes substituent le tambour et les trompettes divisées à la tierce doublent Lejoyeux. Le refrain réunit l'orchestre en homorythmie. Tous les motifs mélodiques de Lejoyeux sont caractéristiques de la marche militaire ou de la sonnerie. S'il s'agit d'une différence notoire pour l'atmosphère de certains épisodes, on observe cependant des parentés dans les contours mélodiques :

"Couplets du Tambour" (III, n°16), m. 30-35 :



"Cancion militar" (III, n°12), m. 9-12 :



On note la même corde concernant le motif initial ascendant, entre fa et ré. La combinaison de motifs apparentés dans des contextes différents est récurrente : elle assure pour l'analyste une forme de correspondance entre les compositeurs mais marque aussi la distance par rapport au modèle. Car la structure, dans ce cas, et ses proportions, n'ont pas de commune mesure.

Tableau présentant la structure de la "Canción militar"

| partie | tempo | mesure | armure | livret | écriture | nombre mesures |
|----------|------------------|--------|-------------|--------|--|-------------------|
| | <i>Marcial</i> | 2/4 | <i>ré M</i> | | intro orch | 7 mesures |
| m.8 | <i>Moderatto</i> | 3/8 | | | | 37X2 |
| m.45 | <i>Marcial</i> | 2/4 | | | "tambor en la escena con los palillos" | 16X2 fin = m60 |
| m.8 à 60 | | | | | reprise da capo | 112 mesures |

On retrouve dans cette "canción", certes plus modeste que l'*Aria*, la juxtaposition de deux motifs s'opposant selon les mêmes critères : le premier, ternaire, mélodique, doublé par la flûte et la clarinette et le second imitant une batterie/sonnerie à la voix comme aux cordes, pupitre exclusif calqué sur le tambour sur scène, élément présent chez Halévy. Ce tempo "Marcial" invite le chœur, comme pour l'*Aria*, mais aucun "rantanplan" n'apparaît. Ces deux chansons, si elles sont organisées selon l'alternance refrain/couplet, ont ceci de différent que celle de Halévy ne fait pas l'objet d'une reprise en raison de la variété de l'accompagnement. Gaztambide, quant à lui, renvoie par des signes à la partition pour la reprise. La version française, une nouvelle fois, est davantage construite autour du drame, les dimensions rappellent celles de la fameuse chanson de *La Fille du Régiment*.

L'orchestre a plus d'une corde à son arc : ce qui en ressort est que le pupitre le plus présent, le plus figuratif et représentatif est celui des cordes. Tantôt percussif, tantôt sonneur, tantôt mélodique et ce dans les deux œuvres.

Les dimensions sont plus importantes dans la version française qui revêt un aspect plus purement militaire ; la zarzuela cède au lyrisme, c'est-à-dire qu'elle met en valeur la séduction du personnage plutôt que le fait qu'il appartienne à un corps. De plus, le soldat français est présenté musicalement comme plus belliqueux, ce qui entre en contradiction avec le texte, plus fougueux, plus radical, en Espagne. Les deux morceaux espagnols abandonnent, le temps d'un mouvement plus lent, l'aspect militaire (cavatine de l'aria et moderato de la chanson), alors que les deux lignes mélodiques de Halévy sont clairement de facture militaire. D'ailleurs, la mesure ternaire du second numéro espagnol, et son temps ternaire dans le premier numéro rompent le caractère des seconds mouvements, eux clairement militaires, peut-être pour mettre en valeur l'aspect double du personnage suggéré par le texte. Une plus grande fidélité caractérise donc le rapport texte/musique en Espagne. Elle conduit à une tendance personnalisante que l'on retrouvera dans les *Diamantes de la corona*.

"Tambor tu claro redoblar " rime avec "Tambour toi qui guides nos pas" en plus de reprendre l'apostrophe. L'assonance en "a" sera aussi entendue dans les premières phrases du boléro des *Diamants de la couronne* et des *Diamantes de la corona*, pour étayer à nouveau l'idée d'une traduction "phonique" déjà évoquée dans le chapitre précédent à propos du travail autour de la "Chanson du chevrier" et de la "Ronde aragonaise".

Si Lejoyeux et Alegria sont des soldats représentant l'autorité, leur portrait et leurs noms trahissent une nature joviale qui ouvre un pan nouveau du personnage du soldat : son potentiel comique.

3) *El Campamento*³³, *El Duende*, *La Dame blanche*, *La Fille du régiment*, *Le Comte Ory* : l'armée, du chant univoque à la caution comique

La présence de l'armée et de sa musique sur scène implique un certain nombre de situations typiquement théâtrales, dans le sens où le geste³⁴ est porteur de symboles. Nul corps plus que celui de l'armée – ou le clergé – ne cultive de façon aussi évidente ce lien entre le geste et l'idée : garde à vous, défilé, arme à l'épaule, repos sont autant de codes rythmant la vie du soldat. Ainsi, si le stéréotype de la leçon n'est pas propre à la musique militaire - elle concerne souvent la musique elle-même (citons pour le répertoire de zarzuela *Colegialas y soldados*, *Mis dos mujeres*, *Los Diamantes de la corona*...) – elle permet le spectacle, la démonstration, et souvent le comique. Le quiproquo, l'usurpation d'identité leur sont souvent associés. Dans *El Campamento*, le public connaît l'identité du personnage français du livret, cet écart provoque le comique de la même manière que Sganarelle était reconnu par le public au moment de son diagnostic de faux médecin dans *Le Médecin malgré lui* de Molière. Pour cette zarzuela, ou plutôt "ópera comica" si l'on s'en tient au sous-titre³⁵, la fonction de la musique militaire, omniprésente, est structurante aussi : sonneries de retraite et ronde encadrent les épisodes. Cette œuvre est donc incontournable pour ce chapitre.

Elle se compose des morceaux suivants :

- 1) Introducción
- 2) Cavatina de Gaspar y coro
- 3) Duo de Luisa y Gaspar
- 4) Retreta
- 5) Romanza de la prisionera
- 6) Terceto
- 7) Romanza
- 8) Ronda
- 9) Final

³³ *El Campamento*, ópera cómica española original y en un acto, por Don Luis Olona, música del maestro Don José Incenga, representada en el Teatro del Circo el día 8 de Mayo de 1851, n°171, Madrid, 1852, Imprenta a cargo de C. Gonzalez

³⁴ Pourquoi pas au sens de "gesta, ae" certes ironique...

³⁵ Nuance peu ou pas productive, voir première partie.

SN (sin numero) : Diana

Les morceaux n° 2, 4, 6, 8 ,9 et SN entretiennent un lien direct avec la musique militaire.

Des liens avec la France sont également importants : deux personnages sont français, la prisonnière et Arturo, l'action est située lors de la guerre d'Indépendance, et Arturo a pris le nom d'Andrés pour passer inaperçu : c'est le même nom que le personnage principal de *La Sentinelle perdue* dont le livret est proche.

Nous reproduisons la didascalie initiale :

Un porte-drapeau, des officiers, des soldats, des sapeurs, un tambour major, tambours, sifflets, clairons, porteur, cantinières, etc. L'action à la fin de la guerre d'Indépendance. Dans les Pyrénées.³⁶

À la scène 4, l'arrivée de Gaspar est construite autour de l'image du joli cœur proche de celle d'Alegría et de Lejoyeux. À la scène 5, Luisa explique qu'elle refuse de se marier parce qu'elle aime l'indépendance avec laquelle elle a vécu jusque-là. On peut entendre ce terme d'"indépendance" à deux niveaux : politique et personnel. Du reste, les personnages féminins du *Chalet*, de *La Batelera* et de *Flor de Zurguén* (les deux derniers livrets étant adaptés du premier) évoquent le même argument que Luisa face aux propositions de mariage, consacrant peut-être cette allégorie de la nation par la femme.

À la fin de la scène 6, une didascalie indique "se oye lejano el toque de retreta" (on entend au loin le son de la retraite). Une autre mention de cette réalité sonore est faite dans le texte du chœur des soldats et des cantinières de la scène 7 : "Des cors et des caisses / le son martial le temps du sommeil vient nous annoncer. La retraite a sonné (celle-ci s'approche) venez / partez / Silence et repos / on se doit de garder" (De trompas y cajas / el toque marcial las horas del sueño nos viene a anunciar. Sonó la retreta (esta se va aproximando) venid / marchad / Silencio y reposo / nos mandan guardar). L'organisation du temps dramatique est régie par la musique d'ordonnance. Le sujet militaire possède un potentiel spectaculaire lié notamment à la mise en place d'un compte à rebours. *El Campamento* est donc une œuvre militaire à tous les niveaux : le type de personnage, le livret, la musique, les instruments cités, le rythme dramatique et la musique de scène.

³⁶ "Un abanderado, oficiales, soldados, gastadores, un tambor mayor, tambores, pitos, cornetas, bagagero, cantineras... La acción al concluir la guerra de la independencia en el Pirineo."

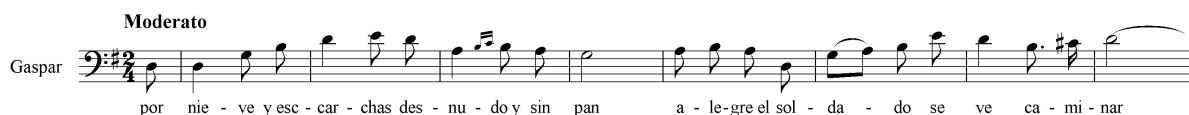
Un point de rencontre musical et littéraire est avéré dans les œuvres cultivant un caractère militaire : le soldat modèle. Un point de rencontre dramatique est efficace : la sonnerie/batterie. Enfin, la scène chorale forme aussi un point de rencontre littéraire et musical : le tragique est renforcé, elle augmente les dimensions de l'obstacle, de la force d'opposition, et suggère à la fois une hiérarchie sociale et une valeur morale physiquement représentées.

C'est du côté de la musique militaire d'agrément qu'il faut chercher la parenté la plus visible : si les morceaux adoptent souvent une mesure ternaire dans *La Fille du régiment*, on n'y lit pas de procédé particulier visant à figurer ou imiter. Cette œuvre pose la question de la différenciation entre tout morceau binaire, rythme marqué, simple, mélodie basique et un morceau de musique militaire : doit-on faire l'hypothèse d'une musique militaire stylisée ? Nous avons expliqué plus haut que la musique militaire reprenait des morceaux d'opéra, des danses etc. En réalité ici, la musique militaire est davantage une marque de présence physique ou de caractère. *La Fille du régiment* est avant tout un modèle dramatique de la même manière – mais avec le prestige en plus ! – que certains vaudevilles. Le transfert s'opère par une triangulation : une inspiration littéraire se divise en deux mises en musique.

a) L'entrée de Gaspar

L'entrée en scène de Gaspar rappelle celle de Georges Brown dans *La Dame blanche*³⁷. Le caractère pastoral est insinué par un bourdon et un solo de flûte et hautbois. Gaspar chante la joie d'être soldat ("Alegre el soldado se ve caminar").

El Campamento, "Cavatina de Gaspar con coro" (n°2), m. 11-18 :



³⁷ *La Dame blanche*, opéra-comique en trois actes, paroles de M. Eugène Scribe, musique de M. François-Adrien Boieldieu, Paris, Janet et Cotelle, s. d., 576p, 2 vol.

Le ton est léger, il fredonne ensuite "Tan tararan" sur un rythme suggérant le tambour et selon une écriture homorythmique systématique. Plus loin, l'*Allegro Marcial* se veut plus caractéristique : Gaspar se présente, comme dans *Le Val d'Andorre*, sur des rythmes pointés.

Dans *La Dame blanche*, on trouve un air tout à fait similaire : l'arrivée de Georges Brown, officier du roi, qui chante aussi son "plaisir d'être soldat" à la scène 3 de l'acte I. La structure est en rondeau. Nous reproduisons le livret de Scribe pour montrer la proximité qu'il entretient avec celui d'Olona :

Ah ! quel plaisir d'être soldat !
On sert par sa vaillance
Et son prince et l'Etat ;
Et gaïment on s'élance
De l'amour au combat.
Ah quel plaisir d'être soldat !
Sitôt que la trompette sonne,
Sitôt qu'on entend les tambours,
Il court dans les champs de Bellone,
En riant, exposer ses jours.
Ecoutez... là-bas, là-bas...
Ecoutez ces chants de victoire ;
De la gaîté c'est le signal :
« Amis, buvons à notre gloire ;
Buvons à notre général ! »
(Doux, avec âme.)
« À notre général, à notre général ! »

Ah ! quel plaisir d'être soldat, etc.

Quand la paix, prix de son courage,
Le ramène dans son village,
Pour lui quel spectacle nouveau !
C'est un père, un ami qui le presse et l'embrasse,
Chacun se dit :
« C'est lui, c'est l'honneur du hameau ! »
On l'entoure... on l'embrasse...
Le vieillard même, quand il passe,
(Faisant le geste.)
Porte la main à son chapeau ;
Ah ! quel bel état que celui de soldat !
Quand la paix, etc.

Et sa mère, est-elle heureuse !
« Te voilà, te voilà... »
(Deux baisers sur les doigts.)
« Te voilà... »
(De même.)
« Le voilà,
c'est mon fils ! »

(...)

Mais j'avais une amoureuse ;
Où donc est-elle ? ... J'entends,
Je comprends.
(Avec une douleur comique.)

Ah ! quel plaisir d'être soldat !
(Gaîment.)
Ah ! quel plaisir d'être soldat !

Texte de la "Cavatina de Gaspar", n°2 (nous ne reproduisons pas les ponctuations chorales)

Introduction :

Por nieves y escarchas
desnudo y sin pan,
alegre el soldado
se vé caminar.

Amigos, muchachos,
Salud y amistad.

Traduction : Par temps de neige et de givre
nu et sans pain
heureux le soldat
on voit marcher/cheminer/suivre sa route.

Ici musique populaire et militaire fusionnent : ce début de cavatine annonce tout aussi bien l'arrivée d'un paysan que d'un soldat qui fredonne. La basse renvoie au bourdon mais aussi à la marche... Ensuite, la répétition de "tararan" se fait certes sur des formules martiales mais elle peut encore prêter à confusion ; ce n'est que lorsque le chœur reprend les onomatopées que la présence du tambour affermit la couleur militaire. Enfin, l'homorythmie ne serait pas valable si elle constituait le seul critère, mais elle est souvent constatée dans nos analyses de ce type de morceau.

Olona et Inzenga choisissent de créer deux temps dramatiques : l'arrivée de Gaspar d'abord puis sa présentation formelle. Boieldieu et Scribe avaient eux inversé l'ordre de ces deux épisodes, laissant l'identité au récit et le plaisir à l'air, répondant ainsi au cadre classique de l'aria dans lequel le récitatif porte l'information et l'air l'épanchement. Ce n'est pas le cas de Halévy dans le *Val d'Andorre* en 1848, près de 20 ans plus tard, ni de Inzenga donc en 1852. Un renversement de ces fonctions a eu lieu. Voici le texte du deuxième temps :

(con aire marcial y alegre)
Yo soy sargento
Del regimiento
yo busco siempre
gloria y honor

Y a mi bandera
sigo doquiera
fuerte en batallas
firme en amor

(Je suis sergent
Du régiment
je cherche toujours
gloire et honneur
Et mon drapeau
je suis en tous lieux
fort à la bataille
ferme en amour)

De même que pour Lejoyeux et Alegria, l'allusion à l'ivresse ou simplement au vin festif a disparu ; l'aplomb de ce soldat "firme" s'oppose à la douleur comique du soldat chanté par Georges qu'une femme a oublié... Le soldat espagnol ne souffre pas la dérision, d'un point de vue littéraire. D'un point de vue musical en revanche, les deux refrains sont apparentés :

"Cavatina de Gaspar con coro" (n°2), m. 103-110 :

Allegro martial

Gaspar

Yo soy sar - gen - to del re - gi - mien - to

La Dame blanche, "Air de Georges" (I, n°1 Allegro), m. 13-19 :

Georges

Ah quel plai - sir d'è - tre sol - dat Ah quel plai - sir d'è - tre sol - dat On sert par sa vail - lan - ce

La basse répétée, les rythmes pointés, la versification fondée sur l'accent de "-to" (sargento) et "-dat" (soldat), dernière syllabe du mot qui désigne leur grade constituent des procédés communs. Castil Blaze avait d'ailleurs fortement critiqué la mise en musique de cette phrase par Boieldieu³⁸ :

³⁸ CASTIL BLAZE, *L'Art des vers lyriques*, Paris, Delahays, 1858, pp. 88-91. Chapitre VII : De la poésie chantée et de la rime. Citons aussi le Chapitre X p. 60 : l'auteur évoque le vers d'Ennius qui imite l'appel de trompette avec un mot : "Quum/at tuba terribili sonitu taratantara dixit". Ce vers tiré des *Annalium fragmenta* 452 (Quintus Ennius, 239-169, *Annales historiques*) est à l'origine du mimologisme, c'est-à-dire des mots dont la sonorité imitent un bruit ou un son produit par un objet ou un instrument, comme par exemple "rantanplan". "Rataplan" est un mot factice (selon Nodier, *Dictionnaire des onomatopées*) pour imiter le tambour. Il est intéressant de noter que "rataplan" étant valable aussi bien en français qu'en espagnol, il s'agit d'un véritable "lieu commun" ! Citons encore le titre de *Rataplan ou le petit tambour*, vaudeville-anecdote en un acte par MM. Sewrin [Bassampierre] et Vizentini, représenté pour la première fois à Paris sur le Théâtre du Vaudeville le 25 février 1822, Paris, Barba, 1822. Ce vaudeville est construit sur la même intrigue que celle qui soutiendra *La Fille du Régiment*, sauf qu'il s'agit d'un garçon.

Boieldieu s'est trompé cruellement en donnant à son exclamation *ah !* toute la vélocité de la préposition *à*. Ce musicien nous trompe, chacun doit croire qu'il va nous dire : *À quel plaisir je vais me livrer* ou bien tout autre chose.

[...]

Ici tous les mots sont estropiés ou pris à rebrousse-poil. *Plaisir* devient *plaisi-ir*; *être*, dont la première syllabe ne saurait durer trop longtemps, devient brève et l'accent arrive pour s'émousser et s'éteindre sur *tre*, dont le son vague et sourd devrait s'évaporer dans la demi-teinte.

La "cavatine" espagnole commence donc en réalité avec la phrase "yo soy sargento del regimiento" (je suis sergent du régiment). La tonalité de ré majeur, ton militaire (cornets en la), évolue vers la majeur ; l'harmonie d'Inzenga est plus complexe que celle de Boieldieu. Le rôle du chœur au-dessus duquel la voix de Gaspar semble improviser est important. Georges montre des prouesses vocales sur une variante apparentée, un goût pour l'aigu est commun (mais Gaspar n'est pas ténor).

L'abus des trilles, le crescendo orchestral, l'imitation de la musique militaire par une homorhythmie systématique consacrent ce morceau. On relève la présence du registre comique chez Boieldieu à la fin, dont ce numéro espagnol est exempt : jeu de scène, gestuelle, verbes à l'impératif, le soldat s'embrasse etc. Mais on retrouvera cet aspect comique dans le n°6 d'Inzenga pour la leçon.

On aura donc observé à travers cette comparaison certains éléments en germe chez Boieldieu qui seront déplacés, disséminés, morcelés, enrichis chez Inzenga.

Damien Colas, dans son commentaire de l'œuvre³⁹, précise que cet air de Georges est repris de "La belle chose qu'un tournoi" de la scène lyrique *Les Trois Genres* (1824).

C'est un air martial, pièce d'apparat par excellence de l'opéra-comique du XVIIIe siècle, paré de tous les traits distinctifs du genre : rythme tonique du pas de marche scandé par la timbale, éclat des cuivres et *formulae* cadentielles empruntées à des sonneries de fanfare. Il ne manque réellement que la tonalité de Ré majeur (remplacée par Fa) pour imaginer le déploiement d'une armée sur le champ de bataille. La gaîté militaire, le brio chevaleresque et même la « mort joyeuse » empruntée à l'épopée médiévale appartiennent en outre à un code de représentation de la guerre typique de la culture de l'Ancien Régime, bien loin des idéaux vertueux et humanistes de l'opéra révolutionnaire et de sa sanctification de la souffrance (...).

³⁹ Damien COLAS, "Commentaire musical", in *L'Avant-Scène Opéra, La Dame blanche, Boieldieu*, Paris, 1997, pp. 8-66.

Nous sommes donc face à un authentique "lieu commun", pétri de glorification du soldat considéré comme l'allégorie de l'honneur national... de même qu'en Espagne ou ailleurs. Il est intéressant de noter que d'un point de vue dramatique, le personnage du soldat vertueux, certes peu ingénieux, est l'exact opposé de la jeune orpheline, naïve et vertueuse, accusée comme Rose dans *Le Val d'Andorre*, considérée comme "l'opprobre du village". Les fonctions cathartiques se confondent ici : ces deux personnages mènent le spectateur à la même conclusion morale, selon deux registres bien distincts, l'un tragique et l'autre comique.

b) La leçon d'art militaire

Il s'agit, pour le premier des trois mouvements qui composent le n°6 d'*El Campamento*, d'une véritable scène de cinéma muet si on omet le texte : le rythme, les figuralismes, l'orchestration contribuent à cette hypothèse. Nous reproduisons le texte de ce mouvement, solo de Gaspar, m.1 à 56 afin de suivre au mieux comment la mise en musique mime celui-ci et réciproquement :

Texte et commentaire musical m. 1 à 56 n°6

| | |
|---|---|
| aire marcial quieto el fusil ojo avisor oydo al clarin | cordes seules alternent avec voix, imitation tambour (croche silence quatre doubles) |
| tarari tarari | voix doublée par solo cornet |
| plan X8 | cordes seules sur rythme précédent puis accord tutti (geste ?) |
| marcando los pasos se espera la voz | reste orch tenues ou rythme |
| (firmes) | voix parlée ϕ |
| e inmovil se espera que suene que suene el | rythme violon puis accord et reste orch |
| tambor | pdt musique trois coups de tambour solo |
| preparen apunten | brève/longue, cordes seules ff octaves répétées |
| fuego | gammes cordes et flûtes |
| ron | motif ornem violon répété (<i>ré la#ido</i>), sonnerie violon2 alto fl, reste tenue ; trille de la voix et des timbales |
| y fijo en su puesto se empieza la ac(ción) | rythme passe à la voix, acc cordes temps 1 et 3 |
| trampata X4 tram soldado a ellos (figura marchar) | <i>recto tono</i> traits ascendants (fusées) vl 1 flûtes, hémioles vl2, arpèges triolets descendants alto <i>piano</i> , |

| | |
|---|---|
| | grosse caisse binaire, timbales triolets <i>crescendo</i> , hb clar 1 accord <i>ff</i> , sonneries cors |
| atras ahora no | = + accords des cuivres, <i>tremolo</i> timbales, solo cornet arpège, entrée tuba figle |
| calad bayoneta asi voto a brios (retrocede) | <i>tremolo</i> seconde vl, hémioles des altis divisés, sonnerie cor solo, basses arpèges asc puis desc (= didascalie), modulations |
| ya avanza ya corren | tutti deux blocs : cordes tremolos et flûtes, vents : divisés : hémioles, tjs marche harmonique ascendante (figuralisme victoire) |
| ya corren que puro? valor | voix récit, tjs deux blocs : cordes flûtes aigues quarte asc puis desc #, reste accords tenus ou sonnerie, roulement timbales, grosse caisse |
| arriba bien jala victoria pin pan pin pan X2 tarari tarari ti | sonnerie et batterie générale tutti : <i>tremolo</i> cordes divisées, motifs arpégés vents sauf flûtes notes tenues aigu ; tuba figle très présents tenues divisées 1 ^{er} tarari : voix seule doublée par solo cor |

La fusion entre musique militaire et dramatique va plus loin que pour de nombreux autres exemples. Il s'agit d'un véritable tableau vivant, d'une hypotypose, la musique exacerbant l'image, sur le modèle du récit de Thérèse de *Phèdre* de Racine.

La musique est indissociable du geste, la dimension théâtrale de la musique militaire l'est des mouvements. L'art de la guerre est alors désacralisé par ce mode d'emploi simpliste. Il participe de la comédie dans la mesure où l'on devine la critique d'une forme de sérieux, de gravité dans la tradition des *capitans* et autres *matamores*. C'est la caricature d'une forme de rigidité, de mécanique sur laquelle s'appuie Bergson pour expliquer le fonctionnement du rire, d'où le potentiel comique du soldat : c'est un homme du peuple, de basse extraction, identifié par un costume, une gestuelle.

On trouve cette dualité dans d'autres œuvres : *El Duende* en est un exemple.

À la scène 7 de l'acte I, Carlos annonce à son oncle qu'il sera déserteur ; ils sont déjà en désaccord sur le mariage que Calisto veut imposer à son neveu qu'il considère être un vaurien à qui la discipline serait bénéfique. Commence alors le n° 4, "Aria" (en réalité duo), dans lequel Calisto veut l'obliger à être soldat. Cette situation n'est pas sans rappeler le sort de Chérubin que le Comte, par jalousie, veut envoyer à la guerre, dans *Le Mariage de Figaro* de Beaumarchais, pièce de référence s'il en est pour notre répertoire. Le texte esquisse un tableau de la vie de soldat :

| texte du n° 4 de <i>El Duende</i> | traduction |
|--|---|
| <p>Calisto : Basta ya señor sobrino quítese de mi presencia Qué descaro qué insolencia Me va a dar un sofocon (X2) No me chiste voto a cribas si la suerte le ha tocado no hay remedio a ser soldado y a marchar al batallon (X3) (sí a marchar X3 al batallon)</p> <p>Carlos : pero tío Calisto : al batallon Carlos : pero tío Calisto : al batallon</p> <p>Para el rebelde y el holgazan no hay mejor freno que el ratamplan dura la cama mas duro el pan y un cabo loco te amansara(n)</p> <p>(Carlos : escuche al menos Calisto : ran pataplan Carlos : pero usted oiga Calisto : ranpataplan X7 / Carlos pero oiga X2)</p> <p>dura la cama mas duro el pan y un cabo loco te amansara(n) y un cabo loco te amansara(n) dura la cama mas duro el pan y un cabo loco te amansara(n) XXX</p> | <p>Cela suffit, monsieur mon neveu Hors de ma vue Quelle audace quelle insolence Je vais faire un malaise Ne me cherchez pas parbleu si le destin vous a choisi il ne reste qu'à être soldat et à partir au bataillon</p> <p>Mais mon oncle au bataillon mais mon oncle au bataillon</p> <p>Pour le rebelle et le paresseux il n'y a pas de meilleur frein que le rantanplan dur le lit plus dur le pain et un caporal fou te dompteront</p> <p>Écoutez au moins ran pataplan mais entendez de grâce</p> <p>dur le lit plus dur le pain et un caporal fou te dompteront ""</p> |

L'armée est présentée comme une menace, selon Carlos, ou une garantie du "droit chemin", selon Calisto. Musicalement, on retrouve les éléments typiques de la marche au sens "martial" du terme : des rythmes pointés, des intervalles répétés qui donnent à la ligne mélodique l'aspect d'une cadence. Une partie de l'orchestre scande, marque les temps avec le même accord répété, ce qui annule son potentiel harmonique et la rapproche du tambour, pendant que deuxième partie de l'orchestre évolue selon une ligne très simple d'unisson des

flûtes, clarinettes et violon 1. Elle est composée du triolet caractéristique commenté souvent comme élément dynamique des musiques militaires et d'une quarte, intervalle clé (*DO si do ré do si DO SOL mi fa la SOL ; SOLasiDO... LASidoRE*).

El Duende, n°4, m. 14-17 :

Calisto

Menos

Pa - ra el re - bel - de y el hol - ga - zan no hay me - jor fre - no que el ra - ta - plan du - ra la ca - ma mas du - ro el pan y un ca - bo lo - co te a - ma - sa - ran ran - pa - ta - plan

Puis, se fait entendre, de façon assez attendue, le fameux "rataplan" : Carlos le prie de l'écouter, Calisto fait la sourde oreille en chantant ce mimologisme sur des intervalles connotés et doublé par les cornets divisés, instruments militaires par excellence.

m. 23-26 :

Calisto

Carlos

y un ca - bo lo - co te a - ma - sa - ran ran - pa - ta - es - cu - che al me - nos plan ran - pa - ta - plan ran - pa - ta - plan ran - pa - ta - plan pa - ta - plan plan plan plan plan pe - ro us - ted oi - gas pe - ro oi - ga pe - ro oi - gas

L'orchestre commet un geste initial caractéristique aux cordes qui simule un roulement. Les cornets sont divisés à la tierce, dès le début, cet instrument étant souvent réservé pour intensifier des tutti dans le développement du morceau (nous pensons entre autres au finale de l'acte II des *Diamantes de la corona*), ce qui colore de façon immédiate le passage et amplifie son caractère évocateur.

Un élément comique est inséré, directement inspiré du caractère buffa italien, avec le figuralisme qui accompagne "sofocón" autour de la m. 4 : le mouvement descendant homorythmique et le *recto tono* résonnent comme un clin d'œil au Rossini du *Barbier*.

Mais Rossini constitue également une référence en ce qui concerne la fusion du caractère militaire et du registre comique. La partition du *Comte Ory*⁴⁰ contient des passages similaires, c'est-à-dire à caractère militaire sans que le texte correspondant ne l'annonce. Implicitement, le Comte défie l'autorité et Rossini récupère, réutilise, réinvestit le caractère euphorisant avec la sensation que le temps ne peut pas arrêter la musique. D'où, comme le note Kastner, le lien étroit entre opéra et musique militaire. La reprise dans l'acte II du stéréotype du soldat buveur avec Raimbaud, soutenu par une musique militaire, puis, à la fin, le retour des croisés sur "j'entends le bruit des armes", annoncé par une fanfare de cordes en sont des exemples. Le rôle essentiel des cordes dans les numéros militaires de notre répertoire a été souligné au gré des analyses ; il s'avère similaire dans cet extrait du *Comte Ory* de Rossini. Si les arpèges en triolets, les gammes, le roulement, les petites notes ascendantes imitant aussi un roulement, la flûte dans l'aigu, les bois divisés pour étoffer la sonorité de la fanfare, l'homorythmie et, typique aussi, le triolet sur la formule rythmique croche pointée double sont autant de caractéristiques de la musique militaire, une fois encore, ce sont les cordes qui sont en première ligne :

⁴⁰ *Le Comte Ory*, opéra en deux actes représenté pour la première fois sur le Théâtre de l'Académie Royale de Musique le 20 Août 1828, paroles de MM. Scribe et Delestre-Poirson, mis en musique et dédié à Monsieur Alexandre Aguado, chevalier de l'ordre de Charles III par G. Rossini, Paris, Troupenas. Voir article Emilio CASARES RODICIO sur la réception de Rossini en Espagne et ses liens avec ce pays et ses hommes importants, notamment le banquier Aguado : "Rossini : la recepcion de su obra en Espana", *Cuadernos de Musica Iberoamericana*, volumen 10 – 2005, Madrid, ICCMU, pp. 35-70. Et aussi Jean-Philippe LUIS "L'artiste, le prince et l'amateur d'art. Art et pouvoir dans l'Europe du début du XIX^e siècle." in *Les divertissements utiles des amateurs d'art au XVIII^e siècle*, études réunies par Jean-Louis JAM, Presses universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 2000, pp. 201-216.

Le Comte Ory (II n°11, *Allegro* p. 458), m. 31-39 :

Un témoignage d'époque explique cette pratique de substitution :

La partition *d'il Viaggio a Reims* n'ayant pas été publiée, et l'occasion d'entendre cet ouvrage sous le titre *Andiamo a Parigi* ne s'étant présentée pour nous qu'une seule fois, nous ne pouvons signaler ici avec une entière certitude tous les emprunts qui lui ont été faits pour *le Comte Ory*. Tout ce que nous pouvons affirmer, c'est que l'introduction du premier acte, qui contient la cavatine: *Que les destins prospères*, et le final du même acte où l'on trouve le merveilleux morceau à quatorze voix, sont tirés *d'il Viaggio*, ainsi que le duo entre la comtesse et le comte Ory et le premier *temps* de l'air du second acte, que chante Raimbaut en revenant de la cave avec ses cruches pleines de vin.

C'est dans l'arrangement de la situation et des paroles françaises de ce morceau qu'éclatent, dans toute leur force, l'esprit ingénieux et les connaissances théâtrales des librettistes du *Comte Ory*. Dans *il Viaggio*, ce morceau était consacré à... devinez? Mais vous ne devineriez jamais! Il était consacré au récit de la bataille du Trocadéro. Rossini, pour ce récit, n'avait pas cru devoir emboucher la trompette épique. Il avait fait, dans la forme où il excelle, un air de narration très-mouvementé, très-brillant et très-piquant, mais très-modérément héroïque. Par une substitution aussi hardie qu'heureuse, les librettistes ont remplacé la nomenclature des différents corps d'armée par celle des vins de différents crus, la réserve étant naturellement représentée par les flacons de derrière les fagots, et la narration du combat des troupes françaises contre les Espagnols par celle de la terrible bataille qu'a livrée le belliqueux Raimbaut aux provisions bachiques du noble sire de Formoutiers. Grâce à cette analogie si bien trouvée, et à la manière exacte dont les paroles françaises suivent les mouvements et correspondent aux accents de la mélodie, un tel arrangement a la valeur du texte original, sinon une valeur plus grande.⁴¹

Ces propos nous intéressent à plus d'un titre ! Tout d'abord ils confirment le caractère paradoxalement interchangeable d'une partition aussi marquée que celle de la musique militaire. Ensuite, de façon plus générale, ils témoignent du troc effectué par Rossini d'une

⁴¹ A. AZEVEDO, *G. ROSSINI, Sa vie et ses œuvres*, Paris, Au Ménestrel, 1864, pp. 268-269.

œuvre à l'autre. Ce troc, derrière le terme employé d'arrangement, n'entame en rien la "valeur" aussi bien dramatique qu'esthétique du morceau concerné. De manière plus générale, on peut regarder de cette manière tout le répertoire lyrique, du premier XIX^e siècle en tout cas.

Conclusion du chapitre

Si l'importance de la musique militaire sur la scène lyrique est avérée, elle se matérialise de la même manière dans l'opéra-comique et dans la zarzuela. Le soldat incarne l'armée, ses valeurs ; il constitue un type de personnage : Alegria, Lejoyeux, Gaspar se ressemblent. En vertu de l'autorité qui lui est conférée, il est un moteur de l'action, il provoque des décisions et incite les autres personnages à se positionner pour ou contre une loi nationale : la désertion de Stéphan-Victor, en est un exemple. Ceci étant, son rôle est davantage moral que politique. Il force à interroger les idées de liberté, de dévouement, d'obéissance, d'individu et de groupe. Enfin, sa présence implique également des éléments scéniques clés : un costume particulier (l'uniforme) et un répertoire musical propre (céléustique et chants d'agrément) dont les instruments traits d'écritures se veulent reconnaissables. Pourtant, aussi emblématique que soit le personnage du soldat, il n'est pas si dépourvu de psychologie qu'il n'y paraît. Chacun des personnages étudiés comprend les sentiments, et c'est peut-être cette sensibilité qui donne tout son poids à son caractère allégorique et qui force l'admiration, du moins la tendresse du spectateur. En ce sens, le sacrifice de Saturnin-Colas par exemple dans le *Val d'Andorre* est un élément de résolution des plus efficaces. Enfin, la richesse dramatique de ces personnages tient aussi à leur oscillation entre les registres tragique et comique. Représentant de la Loi contre laquelle il serait vain de lutter, son autorité l'érige au rang des tyrans de la tragédie classique. Or la force avec laquelle il défend le corps auquel il appartient touche parfois à l'excès. Cet excès, plutôt que de le situer du côté de l'intransigeance, l'oriente vers une rigidité qui caractérise les personnages incapables de dépasser leur type, de la même manière que le Rusé, l'Avare, le Prétentieux des comédies classiques. Sa force et sa faiblesse permettent d'emprunter aux deux registres et de nuancer le ton des livrets.

Tous ces éléments sont communs à l'opéra-comique et à la zarzuela. Plus encore, la musique même, celle censée représenter un peuple particulier, est écrite de la même manière. Avec l'exemple de Rossini, il semble évident que ce lieu commun dépasse la comparaison

entre opéra-comique et zarzuela et inscrit ces deux genres dans un espace plus large, celui géographique de l'Europe musicale et celui, scénique, du théâtre lyrique.

CONCLUSION DE LA DEUXIÈME PARTIE :

La conclusion de cette partie s'inscrit sous le signe du paradoxe.

Tout d'abord, que ce soit sous la bannière populaire ou militaire, la conscience nationale à laquelle on pourrait s'attendre s'avère toute relative. Ces deux modes d'écriture cèdent avant tout à la mode et donc à la tentation de l'imitation, fidèle ou infidèle. La musique populaire, censée singulariser une identité, relève d'un enjeu dramatique contraire : elle permet de dissimuler une identité (celle d'Angèle du *Domino noir*, d'Inès de *El Duende*, de Catarina des *Diamants de la couronne* et des *Diamantes de la corona*), ou polit un type de personnage au point de ne voir plus en lui qu'une classe sociale, un métier, c'est le cas notamment de Jacques-Marcelo du *Val d'Andorre* et du *Valle de Andorra*. Une différence de taille intervient cependant : les compositeurs espagnols mettent un point d'honneur à retrouver l'authenticité des danses malmenées par les auteurs français d'espagnolade. Il est donc question de revendiquer un répertoire populaire garant d'une identité espagnole, mais d'un point de vue dramatique, l'enjeu est le même que celui de l'opéra-comique : l'efficacité du costume et la recherche de la popularité. Les morceaux d'inspiration populaire garantissent le succès d'une œuvre.

Paradoxalement là aussi, la musique militaire sur la scène lyrique neutralise la question nationale : l'armée française et l'armée espagnole sont difficiles à distinguer à l'oreille, aussi virulente que soit leur opposition dans les livrets. L'uniforme renvoie alors aussi bien au costume qu'au caractère de ce répertoire, l'uniformité semble être la réponse à la comparaison de cette présence sur les scènes espagnole et française. Il est troublant de constater que l'étymologie du nom "lieu" comporte une acception liée à la vie militaire : il s'agit à partir du X^e siècle d'un grade de l'armée ! Il a donné "lieutenant" (*lugarteniente*, puis *teniente* seulement selon la RAE), c'est-à-dire celui qui remplace, qui prend la place, qui occupe le lieu... commun, si l'on renvoie au titre de cette deuxième partie.

Ces deux lieux communs, et c'est là encore un paradoxe, contribuent pourtant à l'enrichissement de la dramaturgie, à la modernisation du répertoire grâce à un mélange des

genres (comique et sérieux) cher aux romantiques. Ils explorent la question de l'Autre et du Même, des écarts qui les séparent mais surtout qui mesurent leur extrême proximité naturelle.

Enfin, l'un des enjeux de la présence de la musique populaire et de la musique militaire est la gestion du temps dramatique et musical. La première a une vertu pétrifiante, elle permet de gagner du temps grâce à son pouvoir de dissimulation mais aussi grâce à sa capacité à fixer l'attention sur une scène démonstrative, où la "couleur locale" prend le pas sur l'action. La deuxième, au contraire, a pour mission de rythmer le drame, de rappeler le caractère inéluctable du passage du temps. Ces deux pouvoirs, statisme et accélération, se trouvent réunis dans la machine que constitue le finale d'acte, véritable lutte entre le désir d'avancer et celui de retenir. Comment les auteurs français et espagnols arbitrent-ils cette lutte ?

TROISIÈME PARTIE :

LA MESURE DES POSSIBLES

Introduction

Après l'analyse des rapports de parenté unissant des morceaux clé du genre lyrique de chaque pays, celle des finales apparaît comme son prolongement : les rapports de parenté sont évidents là aussi, mais cette fois dans leur rapport aux temps musical et dramatique. Ils permettent de s'interroger sur la vision du temps, de l'urgence et sur la façon dont les compositeurs choisissent de faire percevoir ce phénomène au public. C'est l'aspect dynamique qui est pointé : l'élément musical et littéraire en prise avec le temps qui passe, dans son déroulement. L'analyse de ces finales invite à nouveau à réfléchir à des universaux tels que similitude et différence, les variantes et les invariants, qui ont fourni le support des deux parties précédentes, mais aussi cette fois à ceux de la temporalité et de la répétition. Morceau codifié, construit sur ou en réaction au modèle de l'opéra italien quadripartite, complexe qu'est la *solita forma*, le finale est la rencontre de multiples tensions. Il est ici question de tension à différents points de vue. Tout d'abord – c'est là un élément des plus typiques du théâtre en général – parce que les fins d'actes¹ sont toujours porteuses d'action, lorsqu'elles ne sont pas construites, comme dans la plupart des cas, sur un coup de théâtre. Ce dernier provoque un désordre que l'acte suivant devra dénouer². Notre répertoire n'est pas différent sur ce point : la fin des actes se caractérise selon plusieurs possibilités.

Le chapitre 1 explore, selon une nécessaire observation, un échantillon représentatif de finales, seule approche probante pour trier, constater les choix les plus saillants. Nous avons relevé comme situations archétypales la fuite, la révélation, l'apparition, le rituel contrarié et la mise en place d'un stratagème. Celles-ci peuvent être combinées, comme nous l'avons expliqué en première partie. En effet, le finale du deuxième acte des *Diamants de la couronne* voit le refus de signer le contrat de mariage pourtant établi de longue date ainsi que la fuite de Catarina. Dans le finale de l'acte I, la fuite ne peut s'effectuer que grâce à la réussite d'un stratagème consistant à faire passer des faux-monnayeurs pour des moines afin de déjouer la méfiance des soldats à leur recherche. La fin du premier acte du *Val d'Andorre* voit Rose-María sauver Stéphan-Victor de la fusillade en réglant in extremis la somme compensatoire à son refus de rejoindre l'armée ; le second acte s'achève avec la révélation publique de la culpabilité de Rose-María, coup de théâtre qui déclenche les foudres des personnages présents

¹ Nous abordons cette partie avec les ouvrages comportant plusieurs actes.

² Voir au sujet de l'agologie des ouvrages fondamentaux tels que ceux de Jacques SCHERER, (*La dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, 1950) et Anne UBERSFELD (*Lire le théâtre*, Paris, Éditions sociales, 1977).

sur scène et sa condamnation morale. On peut encore réduire les finales de ces deux œuvres, à la manière de fractions, à deux concepts, dictés par l'attitude du personnage, face au passage du temps : la fuite et la confrontation. Les uns tournent le dos, usent de stratagèmes pour échapper à leur destin, les autres lui font face, subissent de plein fouet le leur, le moment venu.

Le corpus analysé dans cette dernière partie sera donc constitué de finales mais aussi de morceaux d'ensemble extraits de zarzuelas s'appuyant sur un livret dont la traduction reste fidèle et renvoie au texte situé en fin d'acte de l'opéra-comique correspondant. Après une vision d'ensemble, elle s'articulera autour de deux couples d'œuvres qui seront complétés par d'autres exemples afin de mettre en valeur un fonctionnement plus général. Ce sera une manière de déplacer, tout au long de cette dernière partie, le curseur entre le particulier et le général. Les deux couples en question sont :

- *Les Diamants de la couronne* d'Auber et Scribe (1841) / *Los Diamantes de la corona* de Barbieri et Camprodón (1854)
- *Le Val d'Andorre* de Halévy et Saint-Georges (1848) / *El Valle de Andorra* de Gaztambide et Olona (1852)

L'intérêt de la comparaison d'œuvres pour lesquelles ces situations ne changent pas (nous renvoyons aux modalités de traduction littéraire évoquées en première partie) réside dans les variantes (et invariants) adoptées pour présenter une même situation. Pour employer la métaphore cinématographique, on pourrait dire que si deux situations, deux scènes sont filmées par deux réalisateurs différents, la question serait de savoir où chacun d'eux a préféré placer sa caméra, quelle focalisation a fait l'objet de la préférence de chacun, sur quel plan un zoom a été effectué. Avec un seul objectif : mettre en scène la tension, ce qui revient pour nous à comprendre par quoi passe la tension liée à ce moment crucial de la pièce selon les auteurs de chaque pays.

Ce travail se décompose selon trois niveaux : la confrontation terme à terme, l'analyse des procédés et de leurs enjeux, et la déduction d'intentions supposées, leurs conséquences sur le drame. L'analyse musicale de ces morceaux doit mettre en relief des similitudes, des écarts qui, additionnés, dessineront une vision du genre. Seuls les critères d'analyse servant cette démarche ont été conservés. Or, si cette démarche a déjà animé les deux parties précédentes, le critère temporel complexifie cette analyse : les morceaux concernés sont des structures en mouvement et ce mouvement est aussi porteur de sens qu'il est difficile à saisir. Des questions doivent être posées même si elles ne seront que partiellement résolues, questions qui vont

concerner des disciplines telles que la linguistique, la sociologie voire la philosophie du langage. Car c'est bien la question du langage, qui lance cette réflexion.

CHAPITRE 1 : LE FINALE A L'ÉPREUVE DU MYTHE

De la même manière que pour les livrets et les morceaux d'anthologie traités respectivement dans la première et la deuxième partie, la question de l'objet en relation avec le "monde" qui l'entoure nécessite d'être définie, ou tout au moins pensée.

1) La musique est-elle un langage ?

La question, ambitieuse, a maintes fois été posée. Si nous ne prétendons aucunement y répondre, nous croyons nécessaire de la confronter à notre répertoire qui, par définition, concerne un genre construit sur deux niveaux sémiotiques : le langage parlé et la musique. Les travaux en sémiologie entrepris par Jean-Jacques Nattiez à ce sujet, notamment à partir des articles de la revue *Musique en jeu*³ puis dans l'*Encyclopédie*⁴ offrent un monument d'analyse et de réflexion. Il faut ici réduire notre question : la musique d'opéra-comique est-elle un langage ? Il n'est pas lieu d'explorer théoriquement et philosophiquement cette question qui dépasse de loin notre compétence. Mais la particularité du genre conduit à une description pratique qui emprunte au langage. Ainsi, opéra-comique et zarzuela, genres "mixtes"⁵, participent à la fois du théâtre et de l'opéra, du parlé et du chanté, ce qui implique que le langage, celui des paroles du livret, ses fonctions, ne s'arrêtent pas quand la musique intervient, et plus : pour la cohérence de l'ouvrage, la question de la transition, ou de l'absence de transition, entre le parlé et le chanté, circonscrit le problème.

Au sein même de la partition, le procédé du *parlante* est des plus éloquents : si sa définition permet de l'appliquer à l'orchestre (un orchestre "parlant" ?) et à la voix chantée, sa nature purement musicale se voit associée à l'un des mots clé de la réflexion sur le langage, le verbe "parler" ici sous sa forme participiale à traduire par le gérondif "en parlant", qui

³ *Musique en jeu*, Paris, Le Seuil, 1970-1978 (33 numéros).

⁴ *Musiques, une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, sous la dir. de NATTIEZ Jean-Jacques, Actes Sud, Cité de la musique, 2003.

⁵ Le terme est présent dans plusieurs travaux d'époque et contemporains :

"OPERA COMIQUE. C'est un drame d'un genre mixte, qui tient à la comédie par l'intrigue et les personnages, et à l'opéra par le chant dont il est mêlé." (*Dictionnaire de musique*, par MM. Escudier frères, Paris, Bureau central de musique, 1841, tome I, p. 27.) ; l'ouvrage *La scène bâtarde. Entre Lumières et Romantisme* de Philippe BOURDIN et Gérard LOUBINOUX (Clermont-Ferrand, Presses Université Blaise Pascal, 2004) explore par ailleurs l'expression.

accentue le caractère "en train de se faire" du finale, lieu privilégié de l'interlocution⁶. Cette assertion ne vaut que pour notre répertoire : la musique d'opéra-comique, en plus d'être, comme dans tous les genres lyriques, chevillée au corps d'un livret, son support littéraire, emprunte au langage, participe du langage, en ceci qu'elle fonctionne avec des outils similaires. L'exemple du *parlante*, procédé des plus répandus, le montre. Il le prolonge aussi : le langage ayant parmi ses fonctions celle de la communication d'informations, on dénombre de multiples passages descriptibles à partir de verbes de paroles : tel instrument annonce, tel motif confirme, tel accord ponctue, tel autre pupitre répète... Cet exemple sera notamment développé dans le chapitre 2 : lorsque, dans le finale I des *Diamants de la couronne*, Rebolledo annonce aux autres qu'ils sont cernés par l'armée, son *parlante* est soutenu par une sonnerie de trompette militaire, confirmant, actualisant, appuyant, rendant plus vraisemblable son propos. La redondance est certaine mais ce qui nous importe ici est la fusion voire la confusion, l'échange des rôles entre paroles et musique, livret et partition, ne formant plus qu'un...seul langage.

Cette parenté entre "musique" et "langage" et par glissement "langue", "discours", a fait l'objet de réflexions de la part d'un musicien incontournable du début du XIX^e siècle : Anton Reicha⁷. Dans son *Art du compositeur dramatique ou cours complet de composition vocale*, publié en 1833, il précise son projet :

Préface : Il s'agissait donc de tracer, en quelque façon, un cours spécial de *littérature musicale* à l'usage des jeunes compositeurs.⁸

L'expression "littérature musicale" est intéressante en ce qu'elle suggère une lecture similaire d'un support littéraire ou musical. Elle prolonge cette idée en établissant une "traduction" musicale d'un fait grammatical :

Le compositeur, suivant la règle de la bonne déclamation, doit faire élever la voix à la fin des vers, ou à la fin des phrases qui ont le point interrogatif. Si la phrase est un peu longue (de deux, trois ou quatre vers), ce qui suppose un sens complet, ou qu'elle n'exige pas une réponse, il faut la terminer par un accord consonant. Mais quand ce signe ne se trouve qu'après quelques syllabes, ou qu'après quelque peu de mots, le compositeur peut s'arrêter sur un accord dissonant, surtout quand la réponse est nécessaire, ce qui fait toujours de l'effet parce que cela exige également une suite, une conclusion musicale.⁹

⁶ Morceaux d'ensemble à considérer comme finales dans certains cas.

⁷ Voir la récente édition et traduction des écrits théoriques de Reicha par Hervé AUDÉON, Alban RAMAUT, Herbert SCHNEIDER, *Antoine Reicha, Écrits inédits et oubliés / Unbekannte und unveröffentlichte Schriften*, vol. 1 : articles et premiers écrits théoriques / Autobiographie, unbekannte und frühe theoretische Schriften, Hildesheim, Olms, 2011.

⁸ Anton REICHA, *Art du compositeur dramatique ou cours complet de composition vocale*, Paris, Farrenc, 1833, préface.

⁹ Id.

Véritable mode d'emploi, ce texte montre l'aspect pratique de la question.

De nombreux chercheurs se sont plus récemment attachés à montrer l'"analogie" existant entre les différentes formes d'art. Étienne Souriau l'a formulée sans équivoque :

Sans adopter à la légère la théorie très répandue à l'heure actuelle selon laquelle l'art est un langage, on peut néanmoins remarquer une analogie entre la diversité des engagements artistiques dont on vient de parler, et la diversité des langages, au sens philologique du mot. En appelant tout à l'heure comparatiste celui qui recherche les ressemblances et les différences entre une statue, une cathédrale, une symphonie ou un vase, nous avons simplement senti et admis qu'il y avait quelque analogie entre la traduction d'une idée artistique en peinture, en musique ou en sculpture, et la traduction d'une idée littéraire, poétique par exemple, en français, en anglais ou en allemand. Chaque langage apporte avec lui ses ressources propres et ses insuffisances, et traite le sujet à sa manière propre¹⁰.

Le mot est prononcé. Après "analogie", Souriau écrit "traduction", ce qui officialise là encore une pratique, et élargit la réflexion comparatiste. La sphère linguistique et la nature d'une œuvre - ici littéraire ou musicale - sont données, à travers le terme "traduction", comme équivalentes pour le chercheur. George Steiner développera aussi cette approche dans *Après Babel*. Après la lecture de ce texte, le terme "traduction" entame une nouvelle vie, résolument artistique celle-là :

Le compositeur qui met un texte en musique est pris dans l'enchaînement même de mouvements intuitifs et techniques qui règle la traduction. Son élan de confiance initial dans la signification du système de signes verbaux est suivi d'une interprétation-annexion, d'un « coulage » dans la matrice musicale et, en dernier lieu, de l'élaboration d'un nouveau tout qui ne dévalue ni n'éclipse la source linguistique. L'épreuve d'intelligence critique, de disponibilité psychologique à laquelle se soumet le compositeur au moment où il choisit son poème et le met en musique recouvre en tous points celle du traducteur. Dans les deux cas, on se demande : « A-t-il saisi le raisonnement, le registre affectif, les particularités formelles, les conventions de l'époque, les ambiguïtés possibles de l'original ? A-t-il su trouver l'objet par lequel représenter totalement et expliciter tous ces éléments ? » Les outils dont dispose le compositeur : clé, registre, mesure, rythme, mode, instrumentation sont l'équivalent des choix stylistiques offerts au traducteur. Les points délicats sont les mêmes. La question de savoir s'il faut viser la traduction littérale ou la recreation est reprise point par point dans la querelle, qui a dominé tout le XIX^e siècle, de la position relative du livret et de la forme musicale dans le *lied* ou l'opéra.¹¹

¹⁰ Étienne SOURIAU, *La Correspondance des arts*, Paris, Flammarion, 1969 (1947 pour la première édition), p. 9.

¹¹ George STEINER, *Après Babel. Une poétique du dire et de la traduction*, Paris, Albin Michel, Bibliothèque de l'évolution de l'humanité, 1998 (1975 pour la première édition), p. 55.

Compositeurs et traducteurs semblent donc se soumettre aux mêmes questionnements. La contribution monumentale de Claude Lévi Strauss se doit d'être citée. Un extrait de *L'Homme nu* permet d'apporter une explication à l'analogie musique/langage :

Sans doute la musique parle-t-elle aussi ; mais ce ne peut être qu'en raison de son rapport négatif à la langue et parce qu'en se séparant d'elle, la musique a conservé l'empreinte en creux de sa structure formelle et de sa fonction sémiotique : il ne saurait y avoir de musique sans langage qui lui préexiste et dont elle continue de dépendre, si l'on peut dire, comme une appartenance privative. La musique, c'est le langage moins le sens ; dès lors, on comprend que l'auditeur, qui est d'abord un sujet parlant, se sente irrésistiblement poussé à suppléer ce sens absent, comme l'amputé attribuant au membre disparu les sensations qu'il éprouve et qui ont leur siège dans le moignon¹².

Cette analogie est aussi liée à la nécessité, en tout cas jusqu'à l'époque incluant notre répertoire, de l'imitation dans l'art.

La comparaison doit donc être effective selon deux niveaux : entre celui de départ, générique, entre opéra-comique et zarzuela, et celui, sémiotique, qui concerne la relation entre langage et musique.

Reste la question de la langue, désormais légitime : si cette musique fonctionne comme un langage, celui-ci peut-il se décliner en plusieurs langues ? Conclura-t-on à l'existence d'une langue musicale espagnole et française ? La réflexion menée dès la fin de la première partie autour des "lieux communs", de la "topologie" selon George Steiner, trouve ici son prolongement. Comme pour les parties précédentes, la confrontation œuvre contre œuvre est insuffisante, incomplète, le phénomène doit être élargi à un spectre d'œuvres plus conséquent et se déclinant à la fois en termes d'espace géographique et de tranche temporelle.

2) Mythe et structure : *Finale* de Claude Lévi-Strauss, l'homologie et la parenté

Le titre du chapitre de Claude Lévi Strauss, bien que sans rapport explicite avec notre sujet, est cependant troublant. L'auteur incite à prendre davantage de hauteur de vue : de l'analogie, en passant par la traduction, au mythe, le chemin permettant de penser notre répertoire, et plus particulièrement les finales, s'est considérablement élargi. Comme pour les

¹² Claude LÉVI-STRAUSS, *L'Homme nu*, tome 4 des *Mythologiques*, Plon, 1997 (1971 pour la première édition), pp. 578-579.

livrets, la chronologie, le statut de source, la question de l'influence sont enveloppés dans une idée plus abstraite, qui relativise la mise en regard de deux répertoires précis, situés et datés :

Les œuvres individuelles sont toutes des mythes en puissance, mais c'est leur adoption sur le mode collectif qui actualise, le cas échéant, leur "mythisme"¹³.

Les études fondatrices sur l'opéra-comique comme genre insistent sur le paradoxe suivant : tous les opéras-comiques (le raisonnement est valable pour le vaudeville également) se ressemblent et sont cependant différents les uns des autres. La multiplicité des versions, le nombre de schémas réduits caractérisent le répertoire. La formule d'Olivier Bara est éloquente :

Les opéras-comiques sont *étrangement* proches les uns des autres. Autour d'un modèle théorique idéal purement virtuel se compose une série continue de variations.¹⁴

Ce "modèle théorique idéal" autour duquel gravitent des centaines de variations, de par son aspect originel, inconnu, voire ancestral s'apparente à l'idée du mythe étudiée par Claude Lévi-Strauss. Ainsi, il existe de très nombreux opéras-comiques exploitant le procédé du travestissement, ou soutenant une situation dramatique avec une musique de danse ou militaire, comme évocation du divertissement ou du devoir. L'étude statistique explorée dans la première partie a permis de raccourcir la liste des sujets et a montré les multiples manières dont ils peuvent être variés. Il ne resterait qu'une poignée de trames, de scénarios que l'on pourrait rapprocher du mythe comme matrice narrative donnant lieu à des milliers de traductions. Lévi Strauss souligne par ailleurs une analogie aiguë entre le fonctionnement du mythe et celui de la musique :

Comme par un aimant, le mythe est attiré vers le sens ; et cette adhérence partielle crée, du côté du son, un vide virtuel que le narrateur éprouve le besoin de combler par des procédés divers : effets vocaux ou gestuels qui nuancent, modulent et renforcent le discours. Tantôt il chante ou psalmodie le mythe, tantôt il le déclame ; et la récitation s'accompagne presque toujours de gestes et de formules stéréotypées. De plus, les scènes sont présentes au narrateur, et il sait les rendre aussi présentes à ceux qui l'écoutent : il les voit se dérouler devant lui, il les vit, et communique cette expérience par une mimique et une gesticulation appropriées. Il arrive même que le mythe soit joué à plusieurs voix et devienne représentation théâtrale. Le rapport déficient au son se trouve ainsi compensé par la redondance des formules verbales, des répétitions, des reprises et des redites.¹⁵

L'appel du sens, accentué par le matériau musical, le champ lexical du chant pour décrire les modalités de transmission du mythe, la question du stéréotype et celles enfin des

¹³ Id. p. 560.

¹⁴ Olivier BARA, Olivier, *Le théâtre de l'opéra-comique sous la restauration : enquête autour d'un genre moyen*, Hildesheim, Olms, 2001, p. 329.

¹⁵ Claude LÉVI-STRAUSS, *L'Homme nu...*

voix multiples et de la répétition, nous le pensons, sont autant d'éléments qui s'appliquent à un morceau d'ensemble et à un finale. Une matrice, un modèle dont on ne peut nommer l'origine précisément et ses nombreuses "variations", s'apparentent aux situations attendues, rebattues, tant décriées par la critique pour leur manque d'originalité. Plus loin, Lévi-Strauss aborde la théâtralité du mythe et plus précisément la présence de l'opposition tension/détente ou nœud/résolution en associant à nouveau mythe et musique :

Mythe codé en sons au lieu de mots, l'œuvre musicale fournit une grille de déchiffrement, une matrice de rapports qui filtre et organise l'expérience vécue, se substitue à elle et procure l'illusion bienfaisante que des contradictions peuvent être surmontées et des difficultés résolues. Une conséquence en découle : au moins pour cette période de la civilisation occidentale durant laquelle la musique assume les structures et les fonctions du mythe, chaque œuvre doit offrir une forme spéculative, chercher et trouver une issue à des difficultés constituant à proprement parler son thème. Si ce qui précède est exact, il n'y a pas d'œuvre musicale concevable qui ne s'ouvre sur un problème et ne tende vers sa résolution, en donnant à ce dernier terme un sens plus large mais conséquent avec celui qu'il a dans le langage musical.¹⁶

L'organisation, la structure d'une œuvre musicale est décrite de la même manière qu'une œuvre dramatique. Tout comme le mythe, elles cherchent la résolution d'un problème. Cet aspect téléologique convoque le rapprochement avec le système tonal, construit également sur la résolution d'une tension, système en vigueur absolue sur le terrain de notre répertoire.

Enfin, ce chapitre de *L'Homme nu* aborde la question de la temporalité, question centrale pour notre répertoire et critère incontournable de notre comparaison. Le propos est criant si l'on songe à la problématique soulevée par les finales :

Concurremment avec ces subtilités faisant un sort particulier aux phases les plus ténues de démarches dont le déroulement, détaillé comme à l'infini, s'étire jusqu'à prendre des proportions aberrantes, et donne l'impression d'un « ralenti » visuel qui frise le piétinement et l'immobilisme, on observe un autre procédé non moins frappant : au prix aussi d'une considérable dépense verbale, le rituel se livre à une débauche de répétitions : la même formule, ou des formules apparentées par la syntaxe ou l'assonance reviennent à intervalles rapprochés, ne valent, si l'on peut dire, qu'à la douzaine ; la même formule doit être répétée un grand nombre de fois consécutives, ou bien encore, une phrase ou se concentre une maigre signification se trouve prise et comme dissimulée entre deux empilages de formules toutes pareilles mais vides de sens.¹⁷

"Ralenti", "répétition", "rituel", "formules", autant d'échos au *concertato*, aux reprises, à l'organisation attendue d'un finale. L'analyse du premier finale des *Diamants de la*

¹⁶ Claude LÉVI-STRAUSS, *L'Homme nu...*, p. 589.

¹⁷ Id. p. 602.

couronne offre un exemple correspondant totalement à la pensée de Claude Lévi Strauss. Or il y a plus. Si l'interprétation du couple mythe-morceau d'opéra-comique est attestée quant à leur fonctionnement interne respectif, les modalités de transformation de l'opéra-comique à travers les années et au-delà des frontières françaises trouvent un écho à nouveau dans l'exposé de Claude Lévi Strauss.

3) Transformation des mythes

Tout mythe est par nature une traduction.¹⁸

Cette assertion forte permet d'établir un lien entre la partie en cours et l'appareil critique présenté en première partie, lorsqu'il s'agissait de nommer le répertoire étudié. Dans le propos qui suit, l'idée que ce qui constitue un opéra-comique, ses composantes, ont vocation à passer dans une autre langue – pour nous donc, devenir une zarzuela – est rendue possible si l'on s'inspire du devenir du mythe :

Envisagé d'un point de vue empirique, tout mythe est à la fois primitif par rapport à lui-même, dérivé par rapport à d'autres mythes ; il se situe, non pas *dans* une langue et *dans* une culture ou sous-culture, mais au point d'articulation de celles-ci avec d'autres langues et d'autres cultures. Le mythe n'est donc jamais *de sa langue*, il est une perspective sur une *langue autre*, et le mythologue qui l'appréhende à travers une traduction ne se sent pas dans une situation essentiellement différente du narrateur ou de l'auditeur du cru. J'avais relevé cet aspect dès le début de mes recherches en soulignant que « la substance du mythe ne se trouve ni dans le style, ni dans le mode de narration, ni dans la syntaxe, mais dans l'*histoire* qui y est racontée. »¹⁹

À la manière dont on retrouve l'essence d'un conte de Perrault dans un conte nigérien (ou l'inverse puisque l'origine des mythes peut difficilement être datée), le sujet, l' "histoire", la fable racontée dans un opéra-comique serait l'ingrédient intouchable, l'atome irréductible du mythe, le témoin de ce mythe voué à être éternellement reformulé. Les livrets d'opéra-comique et de zarzuela en témoignent ; des exemples issus d'autres pays pourraient participer du phénomène. Or, la manière dont se "reformule", se "traduit", terme ici employé par Claude Lévi-Strauss est elle aussi déterminante :

Les mythes sont seulement traduisibles les uns dans les autres, de la même façon qu'une mélodie n'est traduisible qu'en une autre mélodie qui préserve avec elle des rapports d'homologie : on peut la transcrire dans un ton différent, la convertir du majeur en mineur ou inversement, agir sur des paramètres qui transformeront son rythme son timbre, sa charge émotive, les écarts relatifs entre les notes consécutives, etc. Peut-être, à la limite, une oreille non exercée ne pourra plus la reconnaître ; ce sera cependant la même forme mélodique. Et il

¹⁸ Id. p. 576.

¹⁹ Id. p 576-577.

serait illégitime de prétendre, comme on songerait peut-être à le faire, que dans ce cas au moins il existe un texte original : car des compositeurs célèbres ont procédé de la façon qu'on vient de dire à partir d'œuvres de leurs devanciers, pour créer des thèmes pourtant marqués au sceau de leur style propre, impossible à confondre avec un autre.²⁰

Avec notamment le terme "style", on entre ici dans la dimension technique du phénomène, dimension à laquelle seule l'analyse peut convenir tant le résultat peut être imperceptible.

²⁰ Id.

CHAPITRE 2 : GAMME DE FINALES

Avant d'aborder des exemples construits sur des livrets analogues, dont la trame se déroule parallèlement, une vision d'ensemble doit être proposée pour rendre compte de la réalité du répertoire. Il nous faut établir un corpus particulier, fondé sur plusieurs critères. La question du nombre d'actes est élémentaire. Voici une liste ordonnée chronologiquement des zarzuelas comportant plus d'un acte. Les majuscules indiquent trois actes et plus, les parenthèses indiquent les œuvres en collaboration et l'italique les partitions non localisées²¹.

Colegialas y soldados
El duende
(La Batalla de Bailen)
La mensajera
Bertoldo y comparsa
Las señas del archiduque
Pero Grullo
Segunda parte de El duende
(La picaresca)
Un embuste y una boda
Tribulaciones
JUGAR CON FUEGO
(EL CONFITERO DE MADRID)
(EL CASTILLO ENCANTADO)
(POR SEGUIR A UNA MUJER)
EL SUENO DE UNA NOCHE DE VERANO
EL NOVIO PASADO POR AGUA
Donde menos se piensa salta la liebre
LA HECHICERA
De este mundo al otro
(EL SECRETO DE LA REINA)
EL VALLE DE ANDORRA
El marido de la mujer de Don Blas
(Don Ruperto Culebrin)
LA ESPADA DE BERNARDO
EL DOMINO AZUL
(DON SIMPLICIO BOBADILLA)
LA ESTRELLA DE MADRID
LA CISTERNA ENCANTADA
(EL HIJO DE FAMILIA)
GALANTEOS EN VENECIA
(UN DIA DE REINADO)
LA CACERIA REAL

²¹ Nous renvoyons à l'annexe 2 ainsi qu'aux sources pour les références complètes de chaque œuvre.

LOS JARDINES DEL BUEN RETIRO
MORETO
COSAS DE DON JUAN
LOS DIAMANTES DE LA CORONA
CATALINA
(*La cola del diablo*)
MIS DOS MUJERES
AMOR Y MISTERIO
Marina
(ESTEBANILLO PERALTA)
LOS COMUNEROS
(EL SARGENTO FEDERICO)
EL CONDE DE CASTRALLA
(ENTRE DOS AGUAS)
LA HIJA DE LA PROVIDENCIA
El postillon de la Rioja

Notre choix définitif prend en compte à la fois l'importance de l'œuvre en termes de critique, de réception et de disponibilité, la relation à une œuvre française identifiée (parfois grâce à l'écho reçu) et sa distance (proche ou éloignée) avec celle-ci, de manière à pouvoir établir une concordance entre les morceaux.

Un classement par situation²² s'avère plus probant que la mise en regard systématique de numéros qui ne coïncident pas toujours.

1) Panorama des finales

Il est nécessaire, pour avoir une vue d'ensemble dans un premier temps, de convoquer une sélection élargie (mais certes incomplète car nous omettons, contrairement à la première partie, les œuvres ayant suscité peu d'influence et dont la partition n'est pas localisée) de zarzuelas en deux actes ou plus. Pour chacune d'elles sont précisés :

- le résumé de la scène mise en musique pour le finale d'acte
- le type d'écriture musicale (structure ; alternance *parlante*/lyrique ; dimension ou trait caractéristique)
- un mot ou une expression clé catégorisant la situation dramatique

Bien sûr, malgré cette vue d'ensemble, nous n'envisageons pas de traiter de la même manière les finales I d'une œuvre en deux actes et les finales des œuvres en trois actes. Simplement, nous les regroupons ici dans la mesure où le finale est censé concentrer une

²² Voir annexe 2 : Résumés et mots clés des zarzuelas.

tension dramatique propice à une écriture musicale qui soutient cette tension, notamment par le fait que – comme pour tous les numéros collectifs – plusieurs personnages interviennent en même temps et que la fin d'un acte a une fonction particulière, que l'œuvre soit un deux ou trois actes, même si l'on tient compte des fonctions différentes qui peuvent être attribuées aux finales I et II, situées plus ou moins loin du dénouement. Cette analyse musicale est en lien direct avec l'analyse structurale telle qu'envisagée par Greimas, Propp ou Souriau qui sied particulièrement bien au caractère typé du numéro d'opéra, comique ou non. En effet, selon Souriau par exemple²³, on peut résumer par quelques schémas très peu variables toutes les comédies. Le phénomène est similaire à celui du conte et son schéma actantiel.

Un couple contrarié (les raisons sont variables : un opposant humain, moral ou politique), parfois dédoublé (par un mariage croisé : le vieillard qui convoite la jeune fille finit par épouser la vieille dame qui convoitait le jeune homme, comme dans *L'Avare* de Molière ; le mariage parallèle des valets est fréquent, comme celui de Lisette et Arlequin dans *Le Jeu de l'Amour et du Hasard* de Marivaux). Rien de nouveau. Or, nous avons noté dans la première partie une autre variante, l'anecdote de rue (comme *La Paga de Navidad*) qui, si elle ne met pas en scène un couple, peut tout de même être répertoriée dans le système de Souriau : une force de désir (l'argent), un opposant (l'administration).

Le finale constitue donc une situation dans l'intrigue, c'est une unité dramatique avec un fonctionnement propre et une capacité à prendre en compte ce qui s'est passé et le travailler pour assurer la jonction avec la suite de la pièce. C'est le moteur d'une machine, il lui assure le mouvement : il se dirige vers, doit aboutir à²⁴. Le "quoi" de ces réponses relève de la partie I, le "comment" de celle-ci est l'objet des pages qui suivent.

Il s'agit d'analyser les modalités de déroulement, la gestion d'une situation en marche vers... l'acte suivant. Comment la direction, le mouvement sont-ils mis en musique ? Constate-t-on systématiquement une direction forte ? En filigrane se dessine le modèle italien théorisé par Basevi²⁵ et imprimé dans les oreilles de tous, dans les attentes de chacun. L'analyse littéraire est à combiner donc, a priori, avec la structure musicale quadripartite de la *solita forma* des ensembles de fin d'acte : *scena / concertato / tempo di mezzo / strette*. Cette structure musicale sous-tend déjà une "situation" fondée sur la stupeur et le désordre. Même si ce système est fortement ancré, il doit être nuancé par le fait que le livret est majoritairement

²³ Étienne SOURIAU, *Les 200.000 situations dramatiques*, Paris, Flammarion, 1950.

²⁴ Une phrase de Jean Rousset est éclairante à cet égard : "Toute pièce de Marivaux est une marche vers l'aveu.", dans *Forme et signification. Essais sur la structure littéraire de Corneille à Claudel*, Paris, Corti, 1962, p. 57.

²⁵ Abramo BASEVI, *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi*, Firenze, Tofani, 1859.

sérieux, pour ne pas dire tragique, dans l'opéra, la force de la stupeur et le désordre convenant ainsi à la gravité de la situation. Dans les livrets comiques, italiens ou non, ce système va de pair avec une frayeur passagère, une crainte de voir échouer les projets. Il perd de sa gravité et gagne en légèreté, sans déroger à la structure. Enfin, les cas de l'opéra-comique et de la zarzuela, organisés selon l'alternance du parlé et du chanté, adaptent cette tradition à cette contrainte. En effet, contrairement à l'opéra, le début d'un finale doit gérer la rupture entre la scène dialoguée et chantée, ce qui joue forcément sur la facture de certains d'entre eux. Ainsi, l'étude des partitions montre que la *scena*, premier mouvement de la *solita forma*, a souvent disparu, dans la mesure où elle apparaît comme redondante avec le dialogue précédent, ou alors se voit passablement écourtée. Ainsi, on peut expliquer la présence de finales I très courts, reliques d'une fin de strette, la parole n'ayant pas été relayée par le chant. Enfin, un certain nombre de finales espagnols surtout mais français parfois aussi, éludent la *solita forma*, surtout à la fin du premier acte. Elle est remplacée par un numéro circonstanciel. Ce dernier est souvent lié à une forme de valorisation de la nation espagnole : une marche, militaire ou solennelle, comme pour *Colegialas*, *Moreto* ou *Catalina*. Un tel numéro permet d'accentuer la "nationalité" ou, comme nous l'avons exposé dans le premier chapitre de la deuxième partie, de souligner un élément pittoresque.

Un aperçu d'une sélection de finales est nécessaire à la compréhension, l'appréhension d'un répertoire aussi vaste et conséquente que celui de la zarzuela.

Tableau récapitulatif des finales sélectionnés

| <i>titre</i> | situation finale I | type de numéro | situation finale II | type de numéro | mots clé |
|-------------------------------------|--|---|---------------------|----------------|----------------------|
| <i>Colegialas y soldados</i> | Julian hésite entre ses deux amours : Mathilde, enfermée dans un couvent, et l'Espagne, opprimée par les Français. | Marche / <i>Vivace</i> ; Bloc choral religieuses (orgue) et/ou soldats (d'abord en coulisses). Articulation par une phrase de Julian qui annonce sa décision : se battra pour l'Espagne. Linéaire, AB, texte répété | / | / | AMOUR OU PATRIE |
| <i>El Duende</i> | Mélodrame (<i>attaca subito</i>) | <i>parlante</i> /lyrique lent/ <i>parlante</i> /lyriqu | | | ENLÈVEMENT QUIPROQUO |

| | | | | | |
|--|--|--|--|--|---------------------------------------|
| | <p><i>al final</i>) : croyant organiser sa fuite avec la femme aimée, Carlos confie à son serviteur la fiancée de son oncle, Sabina, en raison de l'obscurité. Finale : Carlos encerclé par les soldats de Diego ; Juana, servante de Sabina, annonce à tous l'enlèvement de sa maîtresse. Ensemble commente la "suerte" (destin) de celle-ci.</p> | <p>e rapide ; proche <i>solita forma</i></p> | | | |
| <p>Segunda parte de El duende</p> | <p>fuite en diligence contrée, Inés, simulant être une autre femme, invite Carlos à partir à Madrid pour lui expliquer le quiproquo précédent. Mis au courant, son rival Diego tente de contrecarrer l'opération. L'oncle est arrêté par les soldats de Diego, on ignore qui part avec qui, à Trillo ou à Madrid.</p> | <p>COURT chœur/solistes/ensemble ABA'</p> | | | <p>FUITE QUIPROQUO</p> |
| <p>Jugar con fuego</p> | <p>Felix aide la Duquesa à s'enfuir au grand dam du Duque et du Marqués.</p> | <p>A lyr / B <i>parlante</i> / A' lyr (Duque tonitruant pour défendre la Duquesa, ressemble à Marcelo du <i>Valle</i>)</p> | <p>Devant s'expliquer, la Duquesa accuse Félix de démente, on emmène celui-ci.</p> | <p><i>parlante</i> = court air /lyr lent binaire / <i>parlante</i> / lyrique rapide proche <i>solita forma</i> mais pas selon les caractères</p> | <p>FUITE ET RÉVÉLATION ÉVITÉE</p> |

| | | | | | |
|---|---|--|--|--|---------------------------------|
| <i>El Sueño de una noche de verano</i> | Tobias découvre le billet au sceau royal, il organise le départ. La ronde nocturne crée une tension | Surtout <i>parlante</i> , un ensemble (fin) illustrant le désordre du départ. | Accusation contre Shakespeare qui provoque un duel. Il croit avoir tué son adversaire. | COURT, majoritairement lyrique | DÉPART ET DUEL |
| <i>El Valle de Andorra</i> | Maria règle in extremis la somme nécessaire au Capitán pour éviter que Victor ne soit fusillé en tant que déserteur | musique militaire | Maria est dénoncée en public, son acte est condamné | quadripartite, <i>solita forma</i> | DÉPART ET CONDAMNATION PUBLIQUE |
| <i>La Espada de Bernardo</i> | Bernardo se bat contre Tello, ce dernier croit le laisser pour mort (Bernardo a feint en demandant la confession, Tello, entendant du bruit, est obligé de quitter les lieux) | Coro de viejas y de alguaciles; morceau à succès ; changement de point de vue par rapport au duel. | Bernardo sommé de se rendre pour sauver l'honneur | Cuarteto, semble commencer sur le <i>concertato</i> (apartés des personnages), ensuite <i>parlante</i> puis ensemble homorythmique plus rapide, <i>piu mosso</i> | PUBLIC ET SERMON |
| <i>El Dominó azul</i> | départ à la chasse, COURT | plusieurs tempi mais mesure 6/8 | Réaction justification face à l'outrage de Leonor, incompréhension du roi | <i>solita forma</i> lissée | DÉPART ET OUTRAGE |
| <i>Moreto</i> | Scène de circonstance, cérémonie : couronnement de Moreto qui déclame / improvise | aucun <i>parlante</i> ; Moreto + chœur ; gloire de la monarchie espagnole | Inès, épouse de Moreto (la fait passer pour sa sœur à cause d'un crime commis) veut fuir la cour et ses intrigues. Tacon a remis un bracelet à D. Ana, de la part du Conde, ce qui est perçu comme un outrage. | SOLITA FORMA | CÉRÉMONIE ET OUTRAGE |
| <i>Los</i> | Les faux- | préparation (entre | Sandoval | SOLITA FORMA | DEUX FUTES, |

| | | | | | |
|---|---|--|--|--|------------------------------|
| <i>Diamantes de la corona</i> | monnayeurs doivent fuir, ils se déguisent en ermites pour tromper les soldats | lyr et <i>parl</i>) ; recherche des soldats (plutôt lyrique) ; confrontation <i>parlante</i> ; grande marche lyr | refuse de signer le contrat de mariage, on s'aperçoit de la fuite de la noble invitée qui n'est autre que Catarina | | UN OUTRAGE AU CONTRAT |
| <i>Catalina</i> | Pendant la guerre, le frère de Catalina se marie mais un incendie provo que un affrontement avec les cosaques | orgue, chœurs | Le tsar est découvert : il préfère se battre plutôt que de fuir, ses soldats le suivent. Victoire, guerre. | Chœurs + orch d'harmonie ; ch, <i>par</i> , ch | CÉRÉMONIE INTERROMPUE GUERRE |
| <i>Mis dos mujeres</i> | Félix entend les propos amoureux du Conde et de la Condesa, il est caché | Ens "bonne nuit", trio avec un personnage caché (duo amoureux) ; lyr (quelques mesures <i>parlante</i>) | Inès découvre que son "mari" a une relation avec la Comtesse et que Felix l'aime, elle chante sa romance. Finale : Félix et Inès sont interrompus par Blas et les autres qui veulent surprendre des amants (= <i>Mariage de Figaro</i>) | COURT, majorité <i>parlante</i> , <i>crescendo</i> vocal, ens et chœur ligne élémentaire | RÉVÉLATIONS |
| <i>Marina</i> | Jorge rappelle à Marina, devant Pascual contrarié, qu'elle sera toujours la bienvenue. Les deux fiancés s'en vont préparer la noce. | <i>solita forma</i> sauf pour le contenu dramatique ! | | | SENTIMENTS SECRETS |
| <i>La Hija de la providencia</i> | Don Alvaro abandonne ses invités, ceux-ci s'en plaignent | COURT, à associer au trio précédent, beaucoup plus dramatique (Maria refuse sa main à Juan) et construit (proche <i>solita forma</i>) | Maria s'apprête à fuir, arrivée des chasseurs (dont Don Juan)/ Alvaro les accueille, réalise que María l'abandonne/ | Lyr (lent puis chœur) <i>Par</i> Lyr (rapide) | INVITÉS ABANDONNÉS ET FUITE |

| | | | | | |
|-------------------------------------|--|---------------------|-------------------------------|----------|------------|
| | | | Interprétation de la fuite | binaire) | |
| <i>El Postillón de la Rioja</i> | La Baronesa découvre l'identité de son mari, s'évanouit. | <i>solita forma</i> | | | RÉVÉLATION |

D'un point de vue très général, la scène finale de Beaumarchais dans *Le Mariage de Figaro* est l'objet de nombreuses réécritures. On relève comme situations principales : le départ, la fuite. Une circonstance, le quiproquo, est présente mais on note finalement très peu de révélations pour les actes I, davantage pour les actes II. Affronter la situation tient de l'héroïsme (comme Pedro dans *Catalina*). Certains finales courts ont rejeté leur intérêt dramatique dans un numéro précédent plus complexe. L'un des enjeux de cette étude consistait à prendre la mesure de l'usage de la *solita forma*. Cette attente fomenta deux problèmes. Le premier : les finales français emploient aussi très souvent une structure quadripartite *parlante/lyrique/parlante/lyrique*, le premier lyrique empruntant un tempo lent, le second rapide. Le second : on constate ici l'emploi de la structure mais vidée de son contenu dramatique habituel. La *solita forma* mettait en valeur la stupeur puis le désordre, rendant l'acte suivant nécessaire. Ici, dans de nombreux exemples, la situation n'est pas au faîte du drame, celui-ci ayant été anticipé dans un numéro musical ou dans un dialogue précédent. C'est une marque supplémentaire de la primauté du texte sur la musique qui doit être adaptée au livret. Si la scène qui clôt un acte n'est pas porteuse de ces marques dramatiques, la musique doit suivre. Deux solutions pour le compositeur : garder la forme traditionnelle musicale mais sans les accents, les tremolos, les septièmes diminuées ou écrire une partition sur mesure.

Certaines zarzuelas s'inscrivent cependant – comme de nombreux opéras-comiques – dans la tradition italienne théorisée par Basevi. La question du matériau préexistant est intéressante : les compositeurs espagnols cherchent à s'affranchir de la suprématie italienne, et semblent lui préférer le modèle français. Or, la différence première entre les répertoires français et espagnol est l'appropriation opposée de l'idée de Monteverdi "Primo la musica, doppio le parole". On part du principe inverse en France, en ce qui concerne les finales. Ce n'est pas le cas pour les autres numéros qui cherchent très souvent à placer un rythme de musique populaire pour provoquer la liesse. En Espagne, rappelons que dans une *funcion* (soirée, représentation), se succèdent une symphonie, une comédie, un *bailable*, une zarzuela et un *baile nacional*. Le public entend donc – et apprécie – les *jotas*, *seguidillas manchegas*...

que l'on retrouve, tel un fil conducteur dans les zarzuelas, à quelques exceptions près. Il faut alors confronter les partitions pour comprendre comment se transfère l'idée et la mise en œuvre du finale

2) Situations croisées

Le cas des œuvres offrant un livret parallèle mais dont les numéros ne coïncident pas mérite d'être étudié. Il s'agit là de dépasser la seule dimension textuelle pour atteindre la préoccupation dramatique et de l'auteur espagnol et du compositeur. Les chapitres 2 et 3 porteront au contraire sur des œuvres où, à première vue, tous les aspects concordent. Plusieurs solutions ont été trouvées, tels des compromis, ou au contraire des revendications, pour mettre en place un système propre à la zarzuela.

a) Disproportion : du *Songe d'une nuit d'été* à *El Sueño de una noche de verano*

Cette zarzuela présente un cas particulier : le finale II est moins construit, moins consistant que celui de l'acte I. Si le finale français de Thomas, dans *Le Songe d'une nuit d'été*, pouvait étonner par ses dimensions réduites et sa facilité, le finale espagnol va encore plus loin dans ce sens.

Tableau présentant la structure du finale II n°8 du *Songe d'une nuit d'été* (1850)

| | Mesure | Armure | Tempo | Écriture | Livret | Nb mesures |
|---|--------|--------|-------------------------|---------------------------------|---|------------|
| 1 | C | la m | <i>Moderato</i> | ensemble parlante, tremolo | Shakespeare demande à la Reine déguisée en Olivia de rester, Latimer pense à une trahison d'Olivia, Latimer et Shakespeare proposent un duel. | 64 |
| | C | = | <i>Andante con moto</i> | personnages parlent sur musique | Olivia évanouie, silence. | 4 |
| | | | <i>A tempo moderato</i> | | Shakespeare reconnaît la Reine | 8 |

| | | | | | | |
|---|---|------|-------------------------|--|--|-----|
| | | | | | mais il est ivre. | |
| 2 | ♩ | ré M | <i>Allegro moderato</i> | <i>parlante</i> sur ch, musique imite coups épée | duel + chœur gardes crient au scandale, épouvante, Shakespeare fuit croyant avoir tué Latimer. | 128 |

La spécificité de ce finale réside dans la présence de musique imitative, les coups d'épée sont suggérés par les traits de l'orchestre, ce qui accentue l'aspect dramatique de la situation, à la fois mise en scène et en musique. On retrouve exactement ce même geste chez Gaztambide, mais d'autres éléments diffèrent :

Tableau présentant la structure du finale II "Duo" de *El Sueño de una noche de verano* (1852)

| | Mesure | Armure | Tempo | Écriture | Livret | Nb mesures |
|---|--------|--------|-------------------------|---|--|------------|
| 1 | C | ré M | <i>Allegro moderato</i> | toujours même rythme voix noire- croche-doub le | Art accuse Shakespeare trahison, provocation | 40 |
| 2 | 3/4 | sol M | <i>[istesso tempo]</i> | imitation épée avec gammes en doubles croches mais aussi geste orchestral 4 triples, lyr, (rythme de bascule : valeur courte sur 1 ^{er} temps) | duel, courte ponctuation chœur : "mort en tel lieu", "horreur", Sh pense avoir tué Art | 52 |

Ce finale a été réduit à un duo, avec à peine quelques interventions de Falstaff et du chœur. La gestion des voix est différente : il n'y a pas vraiment de *parlante*. La structure s'en trouve fortement altérée dans la mesure où les traits d'écriture favorisant l'impression d'une succession d'événements, d'épisodes sont réduits à deux tempi et deux rythmes obstinés. La mise en musique espagnole débute plus tard dans le livret.

Au contraire, pour le premier finale français, plusieurs temps se succèdent :

- l'épanchement de la reine
- les clients en colère
- l'apparition du constable et du papier
- le départ

Des tempi différents se succèdent mais pas selon une accélération. On ne note pas de *quadro di stupore*, typique du *concertato*, et l'écriture ne manifeste aucune réelle rupture.

Pour le premier finale espagnol, les épisodes sont les suivants :

- les clients en colère (plus court)
- découverte du billet mais le contenu n'est pas révélé
- départ (mouvement le plus long)

Peu avant, a eu lieu dans la zarzuela un duo puis le monologue de la reine, alors que chez Thomas il s'agissait d'un dialogue avec couplets de Shakespeare puis une Cavatine. L'écriture est plus marquée, mais l'Andantino final ressemble davantage à un *concertato*... Aucune accélération ne mime le départ. Le finale espagnol, s'il respecte le déroulement, omet de mettre en musique la première partie (mais, comme pour *La Fille du régiment*, l'introduction du finale par une cavatine en fait une structure augmentée selon Huebner) ; comme dans *Le Val d'Andorre*, un monologue remplace la cavatine. Un premier bilan peut être formulé quant à la zarzuela : une partition plus courte, une structure plus lisible sont des éléments caractéristiques. Thomas aurait-il cédé à la tentation du grand opéra ? Une disproportion est à noter particulièrement : la longue scène des clients en France, est raccourcie en Espagne (rappelons que la première scène de l'opéra, proche de celle-ci, exploitait déjà cette situation), mais le départ est traité plus en longueur : exceptionnellement, à l'encontre de la logique dramatique (un départ appelle une forme d'urgence et donc une dimension courte), des lignes vocales complémentaires et une écriture travaillée soutiennent la situation. Là aussi, on peut s'interroger sur la tentation opératique (française aussi bien qu'italienne).

À la différence de la partition d'orchestre, le livret et la partition pour piano-chant²⁶ font commencer le finale II français avec les stances de Shakespeare (tout comme le livret

²⁶ *Le Songe d'une nuit d'été*, opéra-comique en trois actes, poèmes de MM. Rosier et de Leuven, accompagnement de piano par Mr. Vautrot, Paris, Escudier, p. 196.

faisait commencer le finale I avec les couplets du même personnage). Une vision plus large du morceau, avec interruption du parlé (en musique, c'est un mélodrame) quand la reine produit un discours argumentatif, est nécessaire :

- stances de Shakespeare face à l'apparition de son "génie" (stratagème de la reine voilée)
- duo Reine/Shakespeare : lyrique
- accusation d'Olivia qui s'est substituée à la Reine pour protéger celle-ci d'un Shakespeare trop entreprenant (question du manque de chance, fatalité, innocence bafouée) : *parlante* (malédiction d'Olivia par Latimer, proposition de duel, évanouissement, *tremolo*)
- duel : Falstaff et le chœur s'indignent d'une telle pratique dans un palais, crescendo vocal, comme si l'indignation remplaçait le désordre pendant que Shakespeare et Latimer se battent.

Les caractéristiques de la strette semblent respectées ; en tout cas, ce finale est plus proche de la *solita forma*, mais selon une version augmentée.

Dans la zarzuela, l'apparition et le duo sont aussi mis en musique mais séparés du finale : il s'agit du n°10, "Romance y escena y duo" ("escena" renvoyant à la terminologie de la *solita forma*), situés à la fin de la scène 7, au moment où la reine réussit à s'échapper, alors que la continuité est choisie dans la version française, qui s'avère donc plus longue que la version espagnole dans la mesure où elle inclut toute la scène. Le début de la scène suivante montre Latimer surprenant Olivia, le désespoir de celle-ci et la provocation en duel, le tout dialogué. Il y a donc une vraie rupture chant/parole quand tout est traité en musique dans la partition de Thomas. Une vision plus dramatisée du finale prévaut pour ce dernier, plus à l'italienne donc, tel un grand pan de l'acte. Le chœur espagnol n'intervient que de façon parcimonieuse. Ce n'est pas un ensemble mais un duo ; la dernière partie, de par sa versification et son changement de mesure, ressemble effectivement à une strette mais s'achève sur des cris d'horreur. La construction n'a pas le temps d'être installée, le duel étant favorisé par rapport à la scène collective. La partition espagnole est davantage orientée vers le texte que vers la structure musicale attendue ; elle est résolument plus courte que la version française.

Si dans les deux cas la *solita forma* est malmenée (malgré une situation "sérieuse" pour les deux finales), on note une différence dans le choix des proportions attribuées aux différents moments clé. La tentation de réduire le temps musical et de le fragmenter est caractéristique de ce finale espagnol. On ne lit pas ici de répétition textuelle qui s'apparenterait à un trait français ; la version française se veut plus opératique quand la version espagnole colle davantage au texte et ne cherche pas à unifier, confondre la parole et la musique, alternance que le récitatif ou le mélodrame tente d'aplanir chez Thomas.

b) Déplacement : de *Mina ou Le ménage à trois* à *Mis dos mujeres*

En dépit du titre annoncé, il convient une précision : il s'agit encore d'une œuvre au livret calqué, dont la correspondance littéraire est assez fidèle. La jeune et naïve Mina-Inés, à peine sortie du couvent, doit épouser le Colonel-Don Diego. Mais celui-ci vit un amour secret avec la Baronne-Condesa. Limbourg-Félix, amoureux d'Inés, s'en aperçoit et tente de sauver celle-ci de cette situation. Or l'agencement musico-dramatique montre une forme d'élasticité. Voici le tableau des numéros de l'œuvre entière :

| <i>Mina (1843)</i> | <i>Mis dos mujeres (1855)</i> |
|--|--|
| Ouverture | Oberturilla sur dernier manuscrit |
| | 1) Introducción y coro de aldeanos |
| 1) Duo Baronne Colonel | 2) Duo de la Condesa y Don Diego |
| 2) Quintette et romance Mina, La Baronne, La comtesse, Le colonel, Jacquet | 3) Concertante |
| 3) Sextuor Mina, La Baronne, La Comtesse, Limbourg, Le Colonel, Jacquet | 4) Quinteto Felix, Blas, Notario, Don Dego, Don Gaspar |
| 4) Couplets Jacquet | / |
| 5) Cavatine et Final Mina, La Baronne, La Comtesse, Limbourg, Le colonel | 5) Romanza de Don Félix 6) Final primero |
| 6) Entr'acte et Air de Mina | 7) Introducción y coro de la gallina ciega / |
| 7) Air Limbourg | / |
| 8) Quintette Mina La Baronne La Comtesse Limbourg Le colonel | 9) Terceto Félix DD DG |
| 9) Duo Mina Jacquet | 11) Final segundo |
| 10) Entr'acte et air La baronne | / |

| | |
|--|-------------------------------------|
| 11) Romance et duo Mina Limbourg | 10)Romanza de Inés |
| 12) Quatuor Mina, La Baronne, Limbourg, Le colonel | 8)Cuarteto Inés, Condesa, Félix, DD |
| 13) Final Mina, La Baronne, La Comtesse, Limbourg, Le Colonel, Jacquet | / |

L'acte III de la zarzuela est différent d'un point de vue littéraire, ce qui explique l'ordre des numéros et l'absence des numéros suivants du tableau :

12 Introducción
13 Salve coro
14 Lección de solfeo
15 Final DD

Peu de numéros correspondent, Blas n'est présent que dans les numéros collectifs contrairement à Jacquet. Un personnage supplémentaire apparaît dans *Mina*, la duègne, de même que le *notario* n'existe que dans le livret espagnol.

En réalité, le finale II de Barbieri est réduit peut-être parce qu'il ne correspond à aucun événement pour Thomas : le "drame" est déplacé, avancé et retardé. Il convient donc, l'analyse des partitions et des livrets nous y oblige, de mettre en regard non pas deux finales mais le finale français et deux numéros espagnols en accord avec le tableau précédent. L'enjeu de la comparaison ici n'est plus la proportion, le raccourci, mais la répartition des tensions dramatiques et donc musicales. Elles sont déplacées.

Le premier constat est très général : les deux finales espagnols sont très courts et de facture très simple, il est clair que rien ne va "éclater au grand jour". Le finale I français ne répond résolument pas aux critères de la *solita forma* : il s'agit de la cavatine de Limbourg, de forme ABA', suivi d'un ensemble homogène sur les bonheurs du mariage (C), puis une scène *parlante* où les personnages se souhaitent bonne nuit, on entend Mina prier (Andante) puis le *grazioso* final, toujours *parlante*, des deux époux cachés. Trois blocs d'écriture (davantage de tempi) se succèdent clairement : lyrique / chœur / *parlante*. Deux épanchements contradictoires compensent l'absence d'événement, le secret de la relation amoureuse est révélé certes, mais à un seul personnage. Le finale espagnol ne commence pas sur le même texte : Inès, La Comtesse et Don Diego se souhaitent bonne nuit ; lorsqu'Inès se retire, Félix, caché, assiste effaré au duo d'amour entre les deux personnages restés en scène. En revanche, comme pour *El Sueño de una noche de verano*, le morceau précédent montrait bien Félix en

proie au même sentiment que Limbourg dans sa romance. La situation est la même, mais là où la zarzuela met en valeur le duo amoureux comme épisode le plus important, soutenu par une écriture lyrique hispanisante, l'opéra-comique insiste sur le caractère furtif du rendez-vous en ne lui attribuant qu'une écriture *parlante*, plus propice à l'urgence de fuir un quelconque témoin. La scène est d'ailleurs beaucoup plus courte, ce qui évoque d'ailleurs aussi, plus partiellement cependant, une disproportion, comme celle constatée dans l'œuvre précédente. Les amoureux français filent à l'anglaise alors que dans la zarzuela ils prennent le temps d'exprimer leurs sentiments. Primauté donc des sentiments sur la situation pour la zarzuela, qui place un nouveau pôle lyrique pour finir l'acte. La construction de Thomas est différente, il part de l'épanchement lyrique de Limbourg et peu à peu le numéro étiole ce lyrisme en plusieurs étapes, menées par un chœur et un *parlante*. La construction musicale mime le retrait, aussi bien celui, physique, des personnages dans leurs appartements, que visuel, du public et des autres personnages, pour garantir le secret. Le choix espagnol offre davantage d'importance à l'expression des sentiments, et notamment à la surprise de Félix qui prend part au duo, devenant ainsi un trio musicalement homogène. Le temps est dilaté, se rapprochant alors un peu plus de la "stupore" s'il fallait à tout prix retrouver des bribes de *solita forma*. Jusque là cependant, et outre cette dilatation, la correspondance entre les numéros était pratiquement conservée, permettant une mise en regard finale contre finale.

Il n'en va pas de même pour le finale II. Barbieri avait précisé que l'acte III était nouveau. C'est vrai, mais de façon relative. Le livret français poursuit l'enquête dans l'acte III, Limbourg montre à Mina le pot aux roses et au même moment, tel un *deus ex machina*, arrive une lettre qui remet en cause le mariage forcé du colonel et de Mina, interrompant ainsi l'élan visant à expliquer les comportements étranges des époux. Le livret espagnol anticipe à la fin de l'acte II la révélation de la liaison entre la Baronne-Condesa et le Colonel-Don Diego, révélation qui tient lieu de finale... tronqué. Elle se fait dans le dialogue, la réaction d'Inés est exprimée dans sa romance très lyrique, mais postérieure à la date de la création !²⁷ Elle semble avoir été ajoutée pour rétablir un équilibre formel dans lequel cette romance tiendrait lieu de Cantabile. Elle est enchaînée au finale qui est une strette à lui seul : les protagonistes cherchent à fuir les curieux. "Partid" chante-t-on, la fuite typique et désorganisée a lieu, mais le tout majoritairement sur un *parlante* pour les personnages et une écriture chorale pour les gens venus identifier les amants. Le finale français montrait Mina

²⁷ Voir l'édition critique d'Emilio CASARES RODICIO et Xavier de PAZ : Francisco Asenjo BARBIERI, *Mis dos mujeres*, zarzuela en tres actos, Madrid, ICCMU, 2003, p. XIV.

demandant de l'aide à Jacquet pour découvrir des manigances supposées. Pour l'acte suivant, la zarzuela fait le choix d'un lieu différent, le couvent où sont assignées les deux femmes, en attendant une décision du roi. Pour justifier cette rupture spatiale et temporelle, le finale II devait donc être porteur de drame, contrairement au cas français qui se poursuivait dans le même cadre. Mina chante aussi une romance, au contenu similaire, la déconvenue amoureuse, mais dans l'acte III, sans enjeu dans une structure dramatique contrairement à la place stratégique de la romance d'Inés dans une structure qui rappellerait les réflexes de la *solita forma*. Les numéros espagnols de l'acte III sont avant tout comiques : un chœur de religieuses, une leçon de musique, faits pour patienter en attendant la décision royale. Conséquemment à la réorganisation voulue de l'acte II espagnol, la scène des *requiebros* (galanteries) est avancée à l'acte II quand elle se trouve à l'acte III dans la version française puisqu'elle sert de point culminant à la révélation. Le contenu est le même : un personnage masculin somme un autre personnage masculin de dire des mots tendres à un personnage féminin. Le numéro français est donc conservé malgré le "ravalement" de la version espagnole ! Or, les personnages diffèrent ici : dans la version française, la baronne somme le colonel de lui tenir un discours tendre, dans la version espagnole Félix somme le Colonel de tenir un discours tendre à Inés pour le déstabiliser, et donner en gage sa bonne foi. Plus dramatique dans la version espagnole, cet épisode est déplacé, mais il s'agit toujours du même !

c) Atomisation: *Le Domino noir* et *El Duende*

Le finale de *El Duende* ressemble à une *solita forma* mais qui serait structurée moins rigoureusement, il est comique et construit sur des formules claires, pour rendre plus intelligible une scène de quiproquo dans l'obscurité. La musique revêt différentes fonctions : elle accentue le drame, accompagne une pantomime, favorise le comique. Les épisodes *parlante*, lyriques et *recto tono* montrent peu d'intervalles, ce n'est pas un numéro virtuose, l'orchestre prend en charge les doublures et les effets harmoniques. L'homophonie intervient assez tôt dans la dernière partie, suggérant la jouissance de l'ensemble. C'est une sorte d'acrobatie entre une influence française connue de près par Hernando (les rythmes majoritairement binaires en sont un trait facilement perceptible) et la tradition italienne.

Si nous avons vu que, du point de vue du livret, une relation entre les textes français et espagnol était établie, en quoi la partition, et plus particulièrement le finale II du *Domino noir*

se trouve-t-ils infusés ici ? D'abord, aussi stéréotypés soient-ils – ce qui complique une fois de plus l'accusation d'imitation... –, on retrouve les mêmes ingrédients dramatiques :

- un quiproquo lié à l'obscurité de la scène
- un stratagème visant à sauver l'un et ridiculiser l'autre

Auber écrit un numéro proche de la *solita forma* à ceci près - ce n'est pas rien - qu'une partie du texte est répétée et surtout que ce finale n'est pas construit sur une idée d'intensité dramatique : la révélation concerne Gil Perez, le concierge ridicule.

Une mise en regard à proprement parler se solderait par un échec étant donné que le livret français a fait seulement l'objet de ponctions. On retrouve donc quelques touches, mais la comparaison à l'échelle structurelle n'est pas opérante une fois énoncée l'idée d'une disproportion à deux niveaux : la dimension du numéro et l'ampleur des moyens vocaux, plus importants chez Auber, à considérer comme grande structure "à la française".

Pourtant, le finale espagnol respecte aussi les moments forts de la *solita forma* : après une scène, la partition manuscrite fait apparaître au changement de mouvement le terme "cantabile" (lent ternaire), un autre *parlante* apparaît puis un *Allegro* et un *piu mosso* binaire achèvent le numéro. Chaque étape de la partition correspond à une étape du livret :

- les soldats encerclent Carlos
- chacun s'épanche sur la situation (désir de vengeance, de fuite)
- l'annonce du rapt de Doña Sabina
- remise en cause de l'organisation, postures contradictoires ("suerte dichosa/maldita")

En réalité, ce finale relève plus de l'ordre de la déconvenue et de l'aubaine que du drame et de la stupeur... Mais le cadre est là.

Le finale français se découpe, lui, de la manière suivante :

- couplets de Gil Perez à propos du prochain repas
- *parlante* : il approche la chambre (même ritournelle)
- mouvement rapide : Angèle se fait passer pour un esprit (duo lyr, *recto tono*, 2^e duo lyr)
- scène : Jacinthe arrive, Angèle les enferme
- Angèle bénit la nuit (lyr) et part
- Horace s'approche (lyr) pratiquement sur les mêmes paroles qu'Angèle !

- arrivée des autres personnages, Horace confond Angèle et Jacinthe dans l'obscurité, moquerie générale, chœur "réveillons" (ils parcourent la maison "en grand désordre")
- récit de Gil Perez
- chœur "réveillons"

Pour Auber, la scène du quiproquo est incluse dans le finale alors que, comme souvent, pour Hernando, elle fait l'objet d'un traitement à part, pour ne pas déséquilibrer la *solita forma* peut-être. Hernando a recours au mélodrame (Auber aussi mais de façon moins marquée, sans rompre l'élán). Il est dissocié mais on peut lire "attaca subito". Le quiproquo, pôle dramatique, est formellement rattaché au chœur des soldats (n°8) précédent. Le texte alterne un appel au silence ("Chito") et l'exposé des moyens pour capturer, arrêter Carlos. L'*Andante misterioso* est construit sur l'alternance orchestre/texte de façon répétée. Dans le dernier dialogue, Antonio tient le même discours rassurant à Sabina qu'Horace à Jacinthe (*recto tono*), pensant s'adresser à Angèle et Inés ! L'orchestre semble imiter les tâtonnements des personnages dans le noir, il est aussi question de serrure dans les deux textes. Avant la révélation de l'identité de la dame, les deux chœurs se ressemblent : "la bonne affaire, il faut surprendre le conquérant" est traduit par "alto allá el profugo" (halte là, un voleur).

Le finale français est complexe, on remarque certes une répétition du texte, trait typiquement français, mais pas de cantabile lent si ce n'est les interventions d'Angèle et d'Horace qui auraient pu (dû ?) être superposées puisque procédant du même texte.

On retrouve des éléments communs dans le finale espagnol : l'embarras d'Horace (Carlos), la disparition et la recherche d'Angèle (Doña Sabina ou une autre), la moquerie (le terme "necio", "belle affaire") et la plainte ("suerte maldita", "dépit", "confond"). Les personnages n'ont pas exactement le même rôle : on veut arrêter Carlos alors qu'on seconde Horace pour ce qui est des personnages secondaires par exemple. Pourtant, le texte de l'ensemble du finale espagnol²⁸, chanté par Diego et Carlos, pourrait offrir une "traduction" du numéro français.

²⁸ *El Duende*, escena XVII, p. 37.

| texte français | texte espagnol | traduction |
|---|---|---|
| <p>ENSEMBLE. GIL PEREZ, <i>se relevant peu à peu.</i> Tous mes membres frémissent De surprise et d'effroi, Et mes genoux fléchissent ; Mon Dieu, protégez-moi ! INÉSILLE. L'espoir en moi se glisse En voyant son effroi ; Il tremble... ô Dieu propice, Ici protégez-moi !</p> | <p>ENSEMBLE CARLOS Suerte maldita, necio de mi, que en la embuscada torpe cai. DIEGO Suerte dichosa, noche feliz, de un rival libre me veo al fin.</p> | <p>Destin maudit, idiot que je suis, d'être tombé dans le piège. Destin béni, nuit heureuse, d'un rival enfin me voilà libéré.</p> |

Même si les personnages espagnols ne sont pas les homologues français correspondants, l'opposition sort heureux/malheureux est encore présente ; la femme dont on parle n'est plus Angèle-Inésille-Inés mais Jacinthe et Sabina. Or la forme n'est pas du tout la même : plus linéaire (peu de reprises), plus longue, moins lisible. Le finale espagnol semble perdre en force dramatique à cause de sa soumission à une forme qui ne lui sied pas, car trop littéraire. Les mêmes situations sont mises en musique mais distribuées, dimensionnées, ordonnées, tournées de façon différente. Même l'univers est différent : un cercle réduit pour la zarzuela, un grand souper festif pour l'opéra-comique. D'un point de vue musical, on retrouve dans cette œuvre certaines correspondances quand le livret est distendu et démantelé, voire méconnaissable, sauf si on le réduit aux situations et qu'on les distend. Le compositeur agit de la même manière que le librettiste : il conserve les moments clé mais sa vision est élastique, ce qui explique l'absence de parallélisme, de mise en regard stricte. La partition d'Auber pourrait plutôt être comparée à un germe dont la plante, la partition de Hernando, serait dessinée, étirée, colorée au gré d'une intention nouvelle.

Ces expériences de comparaison sont vertigineuses tant le champ des solutions possibles de transfert est ouvert à perte de vue. C'est bien l'indépendance du phénomène de traduction littéraire d'une part et musicale d'autre part que soulignent ces trois exemples. Quel que soit le degré de fidélité du traducteur, le compositeur procède lui aussi à des opérations de rapprochement, de distanciation. Ces opérations garantissent à la fois son indépendance vis-à-vis du modèle français et sa maîtrise de ce dernier. Il s'agit là d'un cas d'influence très particulier dans la mesure où, loin d'être inféodés à un modèle jugé esthétiquement supérieur, les compositeurs espagnols, parce qu'ils connaissent parfaitement le

répertoire français, maîtrisent à chaque mesure de leur partition le degré d'imitation, l'écart qu'ils choisissent de mettre entre leur création et l'œuvre dont ils s'inspirent. Si certains traits de ressemblance ont été montrés, ils ne sont pratiquement pas perceptibles à l'oreille et témoignent avant tout d'une position méticuleusement choisie du compositeur espagnol, d'un jeu – même si l'enjeu est sérieux – auquel il se prête et que lui seul peut arbitrer. On assiste, à travers ces solutions face à un modèle préexistant auquel on ne cède jamais, à une démonstration d'imagination et plus encore, à l'éloge de la variété. Face à l'autorité d'un modèle reconnu, c'est bien la liberté qui prévaut. Et réciproquement, pour que la liberté émerge, elle doit être confrontée à une forme d'autorité. C'est par cette contrainte que les compositeurs espagnols s'affranchissent.

CHAPITRE 3 : LA SOLUTION DE LA FUITE

(finales I et II des *Diamants de la couronne* et des *Diamantes de la corona*)

A. FINALE I : l'efficacité du costume

1) Une situation, deux points de vue

Si les situations du livret de Camprodón coïncident avec celles des trois finales de Scribe, elles sont cependant présentées selon des points de vue différents. Voici ce qui pourrait tenir lieu de "script" pour le premier finale d'Auber et Scribe puis pour celui de Barbieri et Camprodón :

- Catarina, s'amuse de son badinage galant avec Henrique, surveillé de près par Rebolledo, lorsque ce dernier annonce que la grotte est cernée par les soldats dirigés par Sebastian d'Aveyro, le cousin de Henrique. Leur fuite est impossible, ce à quoi tous réagissent : "la fâcheuse/piquante aventure". Face à Mugnoz désespéré, Rebolledo rassure les faux-monnayeurs : Catarina a prévu un stratagème consistant à se déguiser en ermite et à sortir en chantant pour déjouer l'attention des soldats. "Viva Catarina" ponctue le chant des faux-moines tandis que Don Henrique veut aider Catarina à s'enfuir : Rebolledo s'interpose très fermement, Don Henrique se soumet à sa décision et tous trois sortent à leur tour en se souhaitant "courage, espoir".
- Rebolledo, sous l'effet de la peur, presse ses compagnons auxquels il avoue son désarroi. Ceux-ci le rassurent : Catarina avait tout prévu, ils se déguiseront et Rebolledo n'aura plus qu'à les guider. Pendant ce temps, Sebastian et ces soldats explorent les environs sans bruit. Leur chasse est interrompue par un chœur de moines. Après un moment de défiance, Sebastian s'entretient avec Rebolledo déguisé en Prieur : les négociations s'achèvent en faveur des moines auxquels les soldats offriront leur escorte en mêlant leur musique à leur chant.

L'issue est la même mais la réussite du stratagème repose sur deux procédés différents. Tout d'abord, concernant les personnages, notons que Catarina n'est pas présente dans le morceau espagnol, son duo ayant été transformé en dialogue parlé. À l'inverse, Sebastian, absent physiquement du finale français – il était simplement nommé par Rebolledo

dont la ligne vocale s'accompagnait d'une marche militaire évoquant l'approche des soldats -, joue dans le finale espagnol un rôle très important : c'est de sa décision que dépend le sort des moines. Rebolledo a perdu, lui, en caractère, en autorité et en rayonnement : tenant tête à Henrique, calmant Mugnoz dans la version française, il se montre peureux dans la version espagnole dans laquelle c'est le chœur de faux-monnayeurs qui le rassure, comme si son personnage avait intégré une des caractéristiques de Mugnoz, disparu de la partition espagnole. Concernant les moments forts, on retrouve tout d'abord celui de la confrontation : Rebolledo et Henrique pour l'opéra-comique contre Rebolledo et Sebastian pour la zarzuela. Le chœur des moines intervient lui aussi trois fois mais selon deux techniques différentes : trois voix, quatre vers répétés pour l'opéra-comique, contre l'injonction grecque "kirie eleison" énoncée une fois par intervention, en coulisses et à l'unisson pour la zarzuela. Enfin, l'association musicale finale des moines et des soldats fait l'objet d'un traitement différent : l'orchestre d'Auber s'étoffe d'instruments militaires pour la reprise du chœur des moines sur le même texte quand Barbieri propose une musique nouvelle (même si certains traits étaient annoncés plus tôt dans le finale, comme analysé plus bas), une véritable marche triomphale, détachable, sur laquelle se greffent les paroles grecques, dont il ne reste de religieux que le sens... Cet effet de miroir déformant est accentué par les choix d'écriture.

2) Une situation, deux (ré)partitions

Le passage de l'analyse littéraire à l'analyse musicale s'effectue d'abord par la structure. Dans le tableau, sont répartis les différents épisodes en fonction de leur nature et de leurs dimensions.

Tableau comparatif des épisodes littéraires et musicaux : les proportions

(l = lyrique ; p = *parlante* ; ch = chœur)

| <i>Les Diamants de la couronne</i> (1841) | | | <i>Los Diamantes de la corona</i> (1854) | | |
|---|-------------------|---|---|-------------------|---|
| Résumé | Nombre de mesures | Proportion en % pour l'ensemble du finale | Résumé | Nombre de mesures | Proportion en % pour l'ensemble du finale |
| difficulté : les faux-monnayeurs ne peuvent plus fuir | lplp 92 | 28,3% | Rebolledo, apeuré, est rassuré par le chœur | lyrCh+ 94 | 37% |

| | | | | | |
|-------------------------------------|---------------|-------|--------------------------------------|-------|-------|
| exposé du plan ponctué par le chœur | pchpch 126 | 38,8% | soldats épiant et entendent 2X kirie | 67 ch | 26,4% |
| confrontation Rebolledo-DH | p 41 | 12,6% | confrontation Rebolledo-DS | p 56 | 22,1% |
| chœur tutti, solistes s'encouragent | ch 65 | 20% | kirie tutti | ch 36 | 14,2% |
| total | 324 | | | 253 | |

Ce premier tableau montre à quel point Barbieri a privilégié les scènes opposant des individus plutôt que des morceaux d'ensemble. En effet, la différence de proportions entre les deux scènes de confrontation (la nature du rapport entre les personnages demeure, mais Don Sebastian a remplacé Don Henrique) est éloquente. De plus, même si la première scène de la zarzuela associe le chœur des faux-monnayeurs à Rebolledo, c'est bien lui le personnage central. Il s'agit donc de mettre en scène et en musique la rencontre déterminante de deux personnages : Rebolledo et Don Sebastian, les deux accompagnés de leurs groupes respectifs, les faux-monnayeurs et les soldats. Ce duel ayant été clairement amené, il n'est plus besoin de texte supplémentaire au moment où – comme dans la version française – la musique associée aux uns devient aussi celle des autres, le "kirie" prenant des allures de marche militaire. Cette alliance est tout aussi musicale que dramatique, les procédés musicaux renvoyant à la situation. Auber a quant à lui privilégié les échanges au cœur de scènes d'ensembles. La confrontation d'individus occasionne le pourcentage le plus faible, contrairement aux deux premières scènes. Mugnoz et Rebolledo, porteurs de l'information, sont sans cesse interrompus par Henrique lui-même réfréné par Catarina. Il n'y a pas de dialogue à proprement parler. Lorsque Rebolledo énonce le plan de sauvetage, la réaction de l'ensemble prend le pas : le nombre de mesures du chœur (36) est toujours supérieur à celui des interventions de Rebolledo (25 et 29). Enfin, lorsque le chœur des moines est soutenu par une orchestration militaire, il ne s'agit pas d'une alliance –aussi fausse soit-elle dans la zarzuela – mais plutôt d'une superposition, d'une mise en présence de deux groupes sur le point de se découvrir. La présence des voix de solistes commentant le danger du moment en témoigne, contrairement à l'unisson de la version espagnole.

La première conclusion porte donc sur la mise en valeur de l'individu pour Barbieri et celle de l'ensemble pour Auber.

L'organisation des tempi est elle aussi révélatrice : un seul tempo, une seule mesure pour tout le finale d'Auber quand Barbieri découpe le sien en quatre temps (avec accélération et décélération internes) :

- *Allegro moderato* et 2/4, 126 = noire
- *Tiempo de marcha* (toujours 126 = noire mais en 2/2),
- *Allegretto* en 3/4, 104 = noire
- 69 = blanche pour la grande marche finale.

La transition s'opère avec fluidité entre les deux premiers épisodes puisque la pulsation n'est pas altérée. Le passage entre le deuxième épisode et le *parlante* suivant est adouci par le caractère suspensif du "kirie" en valeurs longues qui dissout à l'oreille la pulsation précédente. En revanche, la rupture est plus nette quand commence le chœur final, martial, binaire, affirmé et tutti. Contrairement à la version française, ce dernier épisode n'est pas construit à partir des "kirie" précédents – le chœur "c'est l'ermite de la chapelle" était la base du chœur final français – mais sur la musique de la deuxième partie du "Tiempo de marcha", précisé "mas despacio". L'effet de gradation, obtenu par une orchestration toujours différente et qui gagne à chaque occurrence en puissance, qui caractérise le finale d'Auber, n'est donc pas aussi apparent dans celui de Barbieri. Il y a certes une reprise, mais à partir d'un groupe de 16 mesures non pas repris textuellement mais revisité. L'effet, s'il s'appuie encore sur un procédé visant la cohésion de l'ensemble, n'est pas aussi franc, aussi affirmé et ne détermine pas l'organisation de l'ensemble. Dans cette version espagnole, il s'agit d'une succession de deux plans censés se dérouler dramatiquement en même temps (les faux-monnayeurs se préparent pendant que les soldats fouillent la zone) pour converger vers une synchronisation : la confrontation exigée par la situation. Dans la version française, le plan unique garantit une vision linéaire, chronologique favorisant la tension dramatique et l'impression d'une accélération (les verbes au mode impératif affluent à ce moment du livret).

La mise en musique de l'élément religieux, le chœur des moines, accentue la différence de "prise de vue" qui caractérise cette comparaison. Élément moteur pour Auber, il n'est que "incidental" pour Barbieri qui place le chœur en coulisses, lui niant ainsi son existence physique et son pouvoir visuel pour mieux inféoder le collectif à l'individuel. La double injonction en grec "kirie eleison" est hors scène, hors langue, alors que le chœur d'Auber s'appuie sur un texte en français, plus long, chanté sur scène par des faux-monnayeurs en costume de moine.

Les Diamants de la couronne, premier finale p. 168-9 :

Flûtes

Cors

Bassons

Violons I

Violons II

Altos

Ténor

C'est l'her-mi - te de la cha - pel - le ce sont les frè - res du cou - vent pros - ter-nez vous chré-tiens fi -

Ténor

C'est l'her-mi - te de la cha - pel - le ce sont les frè - res du cou - vent pros - ter-nez vous chré-tiens fi -

Basse

C'est l'her-mi - te de la cha - pel - le ce sont les frè - res du cou - vent pros - ter-nez vous chré-tiens fi -

Violoncelles

Contrebasses

Fl.

C.

Bsn.

V. I

V. II

A.

T.

dè - les pri - ez pri - ez d'un cœur fer - vent a - vec les moi - nes du cou - vent

T.

dè - les pri - ez pri - ez d'un cœur fer - vent a - vec les moi - nes du cou - vent

B.

dè - les pri - ez pri - ez d'un cœur fer - vent a - vec les moi - nes du cou - vent

Vc.

C.B.

Los Diamantes de la corona, final primero m. 135-139 :

Más despacio $\text{♩} = 112$

Piccolo

Flûtes

Hautbois I-II

Clarinets en Si \flat I-II

Bassons I-II

Trompettes en mi \flat I-II

Cornets en si \flat I-II

Trombones I-II

Fgile

Timbales

Triangle

Sebastian

Rebollo

CORO DE MONEDEROS (Dentro)

Ténor

Basse

Ténor

Basse

Más despacio $\text{♩} = 112$

Violons I

Violons II

Altos

Violoncelles

Contrebasses

Lyrics:
Ky - ri - e - lei - son
Ky - ri - e - lei - son
Al o - i - do a - ten - to
Al o - i - do a - ten - to

Tout est fait pour accentuer ce passage non seulement par l'aspect visuel mais aussi sonore : la durée de chœur français est bien supérieure, comme l'indique le tableau précédent, à celle du chœur espagnol, qui ouvre et ferme le passage de 16 mesures, précédemment décrit, appuyant encore l'idée d'épisodes fermés sur eux-mêmes en opposition à la linéarité, à un caractère "ouvert" si l'on emploie la terminologie de Volker Klotz à ce sujet. En effet, l'impression d'assister à un plan unique, progressif chez Auber et celle d'une succession de sections qui auraient pu se succéder selon un ordre différent incite à s'inspirer de l'ouvrage de Klotz pour en faire l'analyse²⁹. Cet élément est lié à la vision duelle de ce finale pour les auteurs madrilènes : les soldats et les moines, c'est-à-dire l'armée et l'église, constituent les deux forces en présence. La dramaturgie est fondée sur cette opposition qui implique que l'une finisse par céder au profit de l'autre, ce qui arrive lorsque Rebolledo convainc Don Sebastian, imposant un nouveau duel : l'éloquence contre la crédulité ou encore la parole sacrée contre celle de Mars. Le message est clair, d'autant qu'il est servi par un *parlante* inédit chez Barbieri.

3) D'un *parlante* à l'autre

Même si le *parlante* de Barbieri est à relever et à observer minutieusement, d'un point de vue statistique, nous devons remarquer la proportion non négligeable de passages en écriture *parlante* chez Auber. Environ 120 mesures sur les 324 du total, c'est-à-dire 37%. Dans la version de Barbieri, il n'y a de *parlante* que dans l'*Allegretto* qui oppose Rebolledo à Don Sebastian, il ne représente que 22,1% de la totalité et ne concerne qu'une seule des sections, quand le *parlante* français est distillé de façon équitable dans le finale entier. Facteur de cohésion pour Auber, il agit au contraire comme élément critique pour Barbieri qui ne l'accorde qu'aux deux représentants individuels des groupes en présence. Tous les personnages d'Auber s'expriment sans distinction à travers cette écriture. Elle est d'ailleurs très différente, et ce, exceptionnellement, dans cette œuvre.

²⁹ Volker KLOTZ, *Forme fermée et forme ouverte dans le théâtre européen*, Belval, Circé, 2006 (1992 pour la première édition).

a) Auber

La ligne mélodique des *parlante* de ce finale est le plus souvent conjointe, élémentaire et sur un *ostinato* de l'orchestre. La ligne vocale apporte la modulation comme si c'était elle qui influençait l'écriture orchestrale, donnant ainsi l'impression que l'orchestre réagit à ses informations puisque la première fonction du *parlante* est la communication. Cet effet est accentué par des variantes d'accompagnement dans l'*ostinato* orchestral : des mesures *recto tono*, une phrase de Rebolledo (p.158) doublée par le hautbois juste avant la première intervention du chœur et (p.177) un violon 1 à contretemps sur les mêmes notes que la ligne de Henrique.

b) Barbieri

Avant tout commentaire, nous reproduisons la note de Barbieri qui accompagne l'étonnant *Allegretto* (troisième des quatre sections principales constituant le finale) :

Dans tout le dialogue qui suit qui est parlé en mesure, on essaiera, tant pour Rebolledo que pour Sebastian, de s'approcher le plus possible, mais pas de manière systématique, pour le premier des intonations du basson et pour le second de celles de la clarinette.³⁰

Avant même aussi l'analyse de la partition, plusieurs constats s'imposent :

- l'emploi d'un lexique renvoyant au langage parlé comme les termes "dialogue", "parlé" et celui, plus ambigu, d' "intonations" qui associe phrase et mélodie,
- l'attribution d'un instrument "obligé" à chaque personnage ; peut-on évoquer une caractérisation ? Une répartition par nature de voix semblerait naturelle or Rebolledo et Don Sebastian ont tous deux une voix de basse, reste l'âge ou encore l'intelligibilité dans la distribution de la parole.

³⁰ Nota : En todo el siguiente diálogo que es hablado a compas, se procurara que tanto Rebolledo como Sebastian se aproximan lo posible, pero no de manera determinada el primero a las entonaciones del fagot y el segundo de las del clarinete.

Los Diamantes de la corona, final primero, m. 166-185 :

(Allegretto $\text{♩} = 104$)

Clarinettes en Si \flat

Bassons

Sebastian

Rebolledo

Violons I

Violons II

Altos

Violoncelles

Contrebasses

(Casi hablado)

Quie - ro de vos de e - sa ple - ga - tia la ex - pli - ca - ción,

(Hablando gangoso)

¿Qué se le o - fre - ce ? Vos, por lo vis - to, de a - qui no sois. Cuan - do hay tor - men - tas re - cias co - mo hoy sa - len los

(Allegretto $\text{♩} = 104$)

CL.

Bsn.

Seb.

Reb.

V. I

V. II

A.

Ve.

C.B.

(Hablando)

¿Qué hay en e - sa ar - ca ? ¿Co - mo ?

mon - jes en pro - ce - sión pa - ra que cal - men la i - ra de Dios. La sal - va - ción. Un te - so - ro de gran va - lor, hue - sos de un san - to que a - qui mu - rió.

Ces pages sont d'une créativité remarquable. Barbieri interroge le rapport entre parole et chant dans ce moment d'extrême tension : le sort de tous les personnages dépend de ce bras de fer entre les deux représentants de chaque groupe que sont Rebolledo et Sebastian. L'écriture témoigne d'un partage inédit de la parole : les chanteurs doivent "parler" en suivant la ligne des instruments, ces derniers s'entendent comme s'ils empruntaient la fonction sonore de la voix, ses "intonations" tandis que les voix apportent ce que l'instrument ne peut prendre en charge : le sens. Cet écartèlement entre son et sens permet paradoxalement de réduire l'écart entre la nature des langages parlé et chanté. Les deux moyens sont dilués, fondus dans

cet entre-deux imaginé par Barbieri. Ce *parlante* est composé de 56 mesures ce qui est relativement long pour une zarzuela. L'originalité est certainement la raison de ces proportions. Par ailleurs, le texte est tout à fait neuf par rapport à la version de Scribe. Pour convaincre Sebastian de laisser passer les moines, et le dissuader de faire ouvrir les caisses, Rebolledo fait croire au transport des reliques d'un saint qui ont rendu aveugle le dernier impie ayant voulu les voir. Impressionné, Sebastian cède. Si une confrontation avait bien lieu dans l'opéra-comique, elle opposait Rebolledo et Henrique pour des raisons pas du tout fondées sur ce registre fantastique ! L'évocation d'un sacrilège, la crainte du blasphème a donc un effet neutralisant, et l'écriture choisie par Barbieri pour ce passage illustre parfaitement ce moment de doute, cet entre-deux aussi bien musical que littéraire³¹. Ce registre, absent, du finale français, confère une dimension plus sérieuse au finale espagnol. Au lieu de cette confrontation entre deux individus, porteuse de risque, le choral des moines français occupe l'espace sonore et scénique, jouant sur l'idée d'un "comme si de rien n'était", aveuglant les soldats par la force de la musique. L'ennemi est aussi neutralisé, mais cette fois non pas par la menace verbale mais par l'effet musical.

Ces finales sont construits sur des procédés résolument différents, tout en conduisant les personnages et le public vers une issue similaire. Ils sont semblables et différents à la fois.

B. FINALE II : la rupture du contrat

1) Une adaptation à la scène espagnole

Le deuxième acte conduit Henrique et Diana à tenir l'engagement de Campomayor de les unir par un contrat de mariage. Derrière ce mariage arrangé, deux couples sont forcés de dissimuler leur amour : d'une part Diana et Sebastian, qui s'aiment depuis longtemps, d'autre part Catalina et Henrique, qui ne veulent s'avouer une attirance réciproque. Situation classique que celle de deux jeunes couples dont les sentiments sont contrariés par la raison d'un père, au-delà de la relation loufoque unissant un jeune homme de bonne famille pusillanime, à une jeune femme prétendument hors-la-loi à la réputation héroïque et qui

³¹ Cette idée d'entre-deux renvoie à la théorie de Todorov qui définit le fantastique comme le moment d'hésitation "entre" deux lectures d'une apparition, l'une optant pour réalité inexplicable, l'autre pour un univers merveilleux. (dans Tzvetan TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970.)

s'avérera être la Reine. C'est peut-être dans le portrait que les librettistes dressent de ces personnages que se crée la différence entre les versions française et espagnole.

Contrairement aux finales de l'acte I, il n'y a pas de prise de vue différente : les auteurs proposent une seule et même scène, avec cette fois une temporalité et un texte présentant quelques écarts. Étant donné la proximité des deux versions d'un point de vue scénique (filmique ?), l'accent portera cette fois davantage sur les choix textuels, la traduction, l'enchaînement des répliques, les retours, les apartés, les gros plans et leur mise en musique. On s'apercevra cependant que même quand la traduction est proche, la valorisation du personnage par rapport au groupe est une constante.

Chacun des deux finales est fondé d'un point de vue littéraire sur une situation en quatre étapes :

1. la scène du contrat de mariage entre Diana et Henrique, contrat que les deux intéressés ont décidé de ne pas respecter sur une promesse mutuelle, Henrique ayant promis d'endosser la responsabilité suite à son refus de signer contre la discrétion de Diana quant à la fuite de Catarina.
2. la stupeur du chœur et des autres personnages face au refus de signer
3. la découverte de l'identité de Catarina et de sa fuite
4. une nouvelle réaction de l'assistance, que la nouvelle met dans tous ses états.

Malgré l'adoption d'un seul déroulement dramatique, les deux livrets présentent des variantes. La première concerne la répétition du même texte pour les étapes 2 et 4 dans l'opéra-comique, lorsque la zarzuela propose un texte nouveau. Ces deux choix relèvent de deux modèles distincts, dont l'un avéré, selon Steven Huebner qui étudie l'influence des formes de l'opéra italien sur l'opéra français au XIX^e siècle. S'il insiste sur l'empreinte laissée par la *solita forma*, il rappelle aussi que cette influence a invité à définir ce qui différenciait les deux approches :

Toute étude d'autres types à sections multiples – duos, finales et certains numéros solistes – doit tenir compte des formes italiennes. De nombreux compositeurs d'opéra français avaient une approche nettement italianisée de la mise en musique du texte ; il semble donc raisonnable d'ériger en principe l'influence italienne à des niveaux structurels plus vastes, particulièrement dans le cas de Rossini et de Meyerbeer, qui ont tous deux mené des carrières italiennes importantes avant d'écrire pour les théâtres parisiens. Rossini et Meyerbeer étaient les deux compositeurs les plus estimés en France durant le deuxième quart du XIX^e siècle ; ils ont donc exercé sur les autres une influence considérable. Lorsqu'il planifiait *Les Huguenots*, Meyerbeer a établi une distinction entre les duos à l'italienne et les duos à la française ; dans

les premiers, les paroles de l' « ensemble central » en strophes parallèles sont différentes de celles de l'ensemble final, alors que dans les seconds elles sont identiques.³²

Ainsi, même si la première observation mènerait à la conclusion que le finale espagnol répond aux normes structurelles d'un numéro à l'italienne, en opposition à la conception du finale d'Auber, il faut nuancer cette approche qui négligerait l'influence italienne filtrée par l'opéra français. Les modalités de composition d'une zarzuela sont liées à celles de l'opéra italien, celles de l'opéra, comique ou non, français mais aussi celles de l'opéra italien via l'opéra français et celles de l'opéra français via l'opéra italien. Cette idée est également présente dans l'article de la musicologue María Encina Cortizo qui établit des parallèles entre les opéras du premier Verdi et ceux du compositeur espagnol Emilio Arrieta, à l'époque où Temistocle Solera fournissait ses livrets à l'un et à l'autre³³.

Nous proposons un tableau proche du précédent (p. 33, à propos des finales I) mais avec une variante : une seule colonne résume le livret cette fois mais à laquelle on associe des informations concernant le nombre de vers et la proportion de mesures occupées³⁴ :

Tableau des proportions d'occupation des vers dans les finales II des *Diamants de la couronne* et des *Diamantes de la corona*

| Résumé | nombre de vers Auber | nombre de vers Barbieri | pourcenta ge occupation Auber | pourcenta ge occupation Barbieri | remarques |
|---|---|--|--|---|--|
| mise en place du contrat et refus de DH | sans répétition(+//) : 16 <i>parlante</i> (6,8,10,12) +4(7) <i>lyrique</i> +11(≠)= 31 avec répétition : 16 + 6 <i>lyrique</i> +11 = 33 | sans répétition (+//) : 34(4,6) avec répétition : 37 | 109 mesures à 4/4 (436 temps, tempo lent) | 81 mesures à 2/4 (162 temps, tempo moyen) | proportions littéraire égales, occupation musicale supérieure pour Auber |
| émotions diverses | sans répétition : 10 lyrique (6) avec répétition : 16 | sans répétition : 8(4) avec répétition : 32 | 34 mesures à 4/4 (136) | 40 mesures à 9/8 (120) | proportion littéraire |

³² Steven HUEBNER, *Les opéras de Charles Gounod*, Paris, Actes Sud, 1994, Oxford University Press, 1990, p. 285. L'auteur fait référence à cet ouvrage manuscrit de Meyerbeer : *Remarques générales sur le scénario en prose des Huguenots*, conservé à la Bibliothèque Nationale (ms.n.a.f.22502, f°65)

³³ María Encina CORTIZO RODRIGUEZ, "Análisis comparativo de las primeras óperas de Verdi y Solera, e "Ildegonda" de Arrieta", in *Revista de musicología*, Vol. 28, N° 1, 2005 (Ejemplar dedicado a: Actas del VI Congreso de la Sociedad Española de Musicología (Oviedo, 17-20 de noviembre de 2004)), pp. 748-763.

³⁴ La reproduction du texte avec ses répétitions et sa traduction se trouve à l'annexe 5.

| | | | temps, tempo rapide) | temps, tempo lent) | pour Auber, temps musical plus long pour Barbieri |
|--|---|--|---|---|--|
| découver te tour Catalina | sans répétition : 22 <i>parlante</i> (12,10) avec répétition : 23 (ligne lyr de DH) | 40 <i>parlante</i> (5) + 6 lyrique | 68 mesures à 4/4 (264 temps, tempo rapide) | 78 mesures à 9/8 (234 temps, tempo rapide) | propor- tions égales en raison de la reprise chez Barbieri |
| désordre, branle- bas de combat | sans répétition : 8lyrique (6)+2 <i>parlante</i> = 10 avec répétition : ≈ 19 + 2 = 21 (+mots) | sans répétition : 12l(4ou5) avec répétition : 51lyrique | 60 mesures à 4/4 (240 temps, tempo rapide) | 115 mesures à 6/8 (230 temps, tempo rapide) | Davan- tage de texte espagnol mais la propor- tion musicale est la même |

Ces chiffres mettent en évidence des proportions similaires quant à la mise en musique du texte lors de la troisième étape mais des divergences en ce qui concerne les autres. La question de la répétition est centrale : le texte, soutenu par un épisode lyrique, est plus important, les vers sont plus nombreux et plus souvent répétés dans la partition de Barbieri.

Même si le déroulement dramatique reste inchangé dans la version espagnole, les proportions temporelles ne sont pas les mêmes et avec elles la mise en musique du livret. Ainsi, la tension qui mène au premier coup de théâtre (le refus de Henrique) est très courte dans la version espagnole. La version d'Auber joue de cette attente en interrompant le *parlante* par un ensemble lyrique chantant l'angoisse des personnages pour ensuite reprendre la scène du *parlante*. Cette dilatation, appuyée par la répétition de l'expression "tout va bien" de Diana, montre un intérêt des plus marqués pour la scène, l'action en train de se faire, le plaisir du coup de théâtre en préparation. Au contraire, la version espagnole expédie la signature du contrat, et offre une transformation en profondeur du personnage de Don Henrique. Le véritable coup de théâtre n'est pas seulement le refus de signer, mais le refus de signer de la part d'un personnage comme Henrique qui acquiert dans cette scène une épaisseur nouvelle. Son intervention n'est plus de l'ordre du *parlante*, l'accompagnement rythmique et

la courbe mélodique s'éloignent du *recto tono* précédent que régissait une ritournelle. La surprise est telle que Catarina commente en style récitatif (*tremolo* et indication à l'appui) ce refus inattendu, quand le personnage d'Auber se contentait de quelques discrets "merci" qui ne rompaient pas l'écriture.

Los Diamantes de la corona, final segundo, m. 55-82 :

Bassons I-II

Trompettes I-II
en mi \flat

Sandoval

(Con entereza, mientras el ministro recibe los plácemes de los convidados)

A-fuer de no - ble y hom - bre de ho - nor, de-cla-ro a to - da la re - u -

Violons I

Violons II

Altos

Violoncelles

Contrebasses



San.

- nión que es - te con - tra-to re-cha - zo yo, por - que en mi pe-cho

V. I

V. II

A.

Vc.

C.B.

San. *fa - ta el a - mor.*

Seb. *¿Qué dia - blos di - ce ?*

Tip. *Di - ce que no.*

Ten. *Di - ce que no.*

Bajos. *Di - ce que no.*

V. I

V. II

A.

Vc.

C.B.



Cat. *[a piacere]* *Más que mi vi-da va - le tu a-mor. Dios te ben - di-ga por_ e - se no.* *Larghetto ♩ = 138 (Desaparece con Rebolledo)*

V. I

V. II

A.

Vc.

C.B.

Cette mise en valeur de l'étoffe d'un personnage - sans oser le comparer aux hommes d'honneur chevaleresques du théâtre espagnol du Siècle d'Or³⁵, type - va de pair avec le traitement de l'épisode suivant. C'est autour de cette articulation que s'opère la grande différence structurelle entre les deux finales : on entre dans le mécanisme du finale à l'italienne pour Barbieri alors que celui d'Auber ne répond pas aux mêmes codes.

2) Structure

Les mouvements 2 et 4 présentent le même texte et la même musique chez Auber qui par ailleurs privilégie en dimension les scènes *parlante*. Deux visions opposées donc, puisque Barbieri privilégie lui les mouvements lyriques comme en témoignent les tableaux ci-dessous :

Tableau présentant la structure du finale II, n°9, des *Diamants de la couronne*

| | Tempo | mesure | armure | livret | écriture | nbre mesures |
|------|--|--------|---------------|---|--|--|
| 1 | <i>Allegro non troppo</i> noire = 112 | C | <i>mi b M</i> | | | 24 ORCH |
| | | | | préparation du contrat, angoisse des pers (suspens) | <i>parlante</i> ensemble | 38 23% |
| 2 | | | | chœur : "bonheur", états d'âme individuels | chœur ≠ ens vertical | 17 6% |
| 1bis | | | | proche 1 | <i>parlante</i> | 24 (5 intro orch proche début) 9% |
| 3 | <i>Allegro assai</i> blanche = 112 | 2/2 | = | chœur "ô ciel", personnages "merci" puis tous "c'est à perdre la tête" | voix homo peu orch/tutti contraste (homo) | 32 12% |
| 4 | | | | CM veut une explication, DH reporte, | | |

³⁵ Rappelons, comme exposé dans la première partie, que le théâtre classique est encore très vivace.

| | | | | | | |
|------|--|--|--|---|---|------------------|
| | | | | voiture part (ch "quel est donc ce bruit") | | |
| | | | | valets <i>recto</i> <i>tono</i> expliquent hors scène : la dame est Catarina ! CM craint pour sa cassette, propose 15000 ducats à qui la capturera | <i>parlante</i> ensemble | 77 28% |
| 3bis | | | | | ch et ens parfois blocs (deux pages =) | 58 21% |
| | | | | | | 270 (103+167) |

Cette présentation met en valeur deux structures ternaires. La première, de forme a-b-a, est composée de deux épisodes *parlante* encadrant un épisode lyrique. Le second, de forme c-d-c, propose un ordre contraire, l'épisode *parlante* se trouvant au centre. Cet équilibre structurel est contredit par les proportions :

aba = 60% + 16% + 23%

cdc = 19% + 46 % + 35%

L'occupation de la partition par l'écriture *parlante* est nettement supérieure. Il faut prendre en compte les tempi : la durée de la seconde structure est, malgré sa dimension à l'écrit, plus courte lors de l'exécution.

Tableau présentant la structure du finale II, n°12, des *Diamantes de la corona*

| | tempo | mesure | armure | livret | écriture | nbre mesures |
|---|--|--------|-------------------------|-------------------------|-------------------------------------|-----------------|
| 1 | <i>Allegro moderato</i> noire = 109 | 2/4 | <i>mi b M</i> (= Auber) | politesses | chœur + CM | 26 |
| | <i>Poco menos</i> noire = 76 | | | "demos comienzo a la | <i>parlante</i> , ritournelle vl | 29 |

| | | | | | | |
|---|---|-----|---------------|--|--|-----------|
| | | | | funcion", Diana signe, les autres s'émeuvent | piccolo clar | |
| | <i>Piu mosso</i> | | | DH refuse, Seb/CM "qué diablos dice", chœur sert d'interprète : "dice que no ?", Catalina émue par DH | acc rythm cordes, ligne lyr de Catalina | 26 =81 |
| 2 | <i>Larghetto</i> croche = 138 | 9/8 | <i>si b M</i> | strophes parallèles lancé par CM, Seb, DH puis ch D se dit responsable ; CM : outrage DH : angoisse Seb : visage CM bafoué | ensemble lyr, équivalent <i>concertato</i> entrées des voix orch très subtiles, asso ; homorythmie puis dissociation des basses (gammes = instr graves) orch puis ≠ | 40 |
| 3 | <i>Allegro</i> noire pointée = 138 | 6/8 | <i>mi b M</i> | CM : "un coche que parte", D: "cumpli", DH : "salvados estan" ** Seb remercie CM de la part de l'invitée ** CM : ? Seb : donne lettre CM : identité Catarina révélée coro "volver no puedo de mi estupor" CM : idée Ch : "por mas que corramos...pié" | <i>parlante</i> accords sur temps bribes de lignes "-li-" tutti <i>tremolo sol</i> bécarre et 7dim <i>parlante</i> ens+ch vertical | 92 |
| 4 | <i>Animado</i> | | | CM : "mil | lyrique lancé | 56 |

| | | | | | | |
|--|------------------|--|--|---|---------------------|--|
| | | | | ducados" ch : "probaremos correremos" puis tous : "por mas puis probaremos" | à nouveau par CM | |
| | <i>Piu mosso</i> | | | que : "que caiga hundida bajo el peso de la ley" | | 60 (dont 18 reprises = 78 =134) |
| | | | | | | 347 |

La coupe en quatre parties est nette, l'alternance entre les écritures l'est aussi : *parlante*-lyrique-*parlante*-lyrique. D'un point de vue musico-dramatique, les repères de la *solita forma* sont respectés. Comparons les proportions de ce finale à celles de celui d'Auber. Le nombre de mesures, le nombre de croches puis le nombre de pulsations offrent une perception différente du numéro :

mesures : 81 (2/4 109=noire) + 40 (9/8 138=croche) + 92 (6/8 138=noire) + 134

croches : 81X4 + 40X9 + 92X6 + 134X6

= 324 + 360 + 552 + 804

pulsations : 162 + 360 + 184 + 268

Ces chiffres indiquent que la perception auditive reçoit deux messages : un contraste entre un mouvement lent et un mouvement rapide, mais aussi un avantage pour les mouvements "chantés", plus longs et qui, même s'ils sont interrompus par un épisode *parlante*, sont liés de manière cohérente : ils sont lancés par le même personnage, c'est à dire par la même voix.

Ces tableaux offrent un aperçu global de la structure des finales. On constate quatre mouvements clairement marqués par un changement de tempo, de mesures voire d'armures pour Barbieri qui alterne l'écriture *parlante* avec une écriture lyrique en avantageant la seconde. Auber propose une structure binaire, accentuée non pas par un changement de tempo, mais par le fait de doubler les valeurs en passant d'une mesure C à une mesure à 2/2, structure subdivisée de façon ternaire par l'alternance *parlante*-lyrique. Davantage de changements d'écriture mais une seule dynamique : Auber opte pour un jeu sur le temps dramatique qu'il décélère et accélère à l'envi. Le suspense est à son comble lorsque les

auteurs français refusent à l'assistance ce qu'il a déjà accordé au public – trait définitoire de la comédie – en insérant un ensemble commentant les sentiments des divers personnages (ligne 2 du premier tableau). On nuancera cependant la construction en quatre mouvements de la version espagnole qui, peut-être sous l'influence du finale d'Auber, renonce à un changement de tempo et d'armure pour le quatrième. De la même façon, le glissement entre l'épisode *parlante* et l'ensemble final est rendu moins net par la présence du chœur qui chante des paroles reprises sous l'indication *Animado*. Cette anticipation n'est certes pas de l'ordre de la reprise structurelle du même texte pour les lignes 3 et 6 du tableau 1, mais contribue à donner l'impression que les épisodes 3 et 4 de la zarzuela pourraient constituer une seule unité, au même titre que le mouvement à 2/2 d'Auber. Le propos étant similaire : initier le désordre mis en scène pour les dernières mesures du finale, comme si la situation désordonnée avait raison de l'ordre musical. C'est un moment codifié du finale d'acte que l'ultime didascalie ne fait que renforcer un peu plus : "Termina el acto en el mayor barullo corriendo cada uno hacia distinto lado"³⁶.

3) Écriture musicale et variations du mythe

a) Épisodes lyriques

Comme nous l'avons précisé ci-dessus, les épisodes lyriques occupent une place plus importante dans la zarzuela que dans l'opéra-comique qui privilégie les épisodes *parlante*. Il serait tentant d'y voir l'opposition entre comédie et opéra, ou entre action et épanchement, même si les deux genres étudiés empruntent aux modalités de la comédie et de l'opéra. Cependant, la manière dont les auteurs français organisent les épisodes *parlante* montre à quel point il ne s'agit pas d' "activer", d'accélérer la marche de l'histoire, la trame, mais plutôt de bénéficier de l'effet d'attente provoqué par le coup de théâtre à venir. Dans l'exemple traité, l'action du premier épisode se résume en quelques mots : la signature du contrat. Or, le texte soutenant cet épisode est avant tout centré sur les états d'âme des personnages en présence, de même que l'épisode lyrique suivant à une différence près entre opéra-comique et zarzuela : dans le premier cas les émotions sont liées à une attente quand dans le second elles sont liées

³⁶ traduction : L'acte s'achève dans le plus grand tumulte, chacun courant dans une direction différente.

à la stupeur, la surprise. Il s'agit d'un avant et d'un après coup de théâtre, action qui dure tout au plus trois mesures. L'agitation règne sur ces deux moments, mais la distribution de la parole s'opère différemment. L'idée de linéarité, d'horizontalité caractérise le *parlante* construit sur une alternance de rôles individuels proche du dialogue (même si l'analyse montre combien cette linéarité est en pointillés) alors que les épisodes lyriques proposent une superposition, une verticalité, une combinaison simultanée des rôles qui par conséquent créent un groupe.

L'observation des épisodes lyriques conduit à deux remarques.

La première concerne la présence de deux ensembles différents pour chaque œuvre – c'est un point commun – : "ah je tremble je frissonne" et "c'est à perdre la tête" pour l'opéra-comique, "a mi linaje" et "por mas que corramos" pour la zarzuela.

La seconde concerne la position, le sens de ces épisodes – c'est une différence – : le premier épisode d'Auber est intégré dans la scène du contrat, il la ponctue et en est dépendant, alors que celui de Barbieri initie un mouvement différent, en réaction au *parlante* qui lui précède. C'est le deuxième ensemble d'Auber qui lui correspond en réalité sur un plan dramatique comme il correspondra, plus artificiellement, au second puisque la version française reprend le même texte, éloigné cette fois de la traduction espagnole.

La zarzuela s'achève sur l'organisation, toute relative, de la poursuite de la fugitive Catarina, élément nouveau tourné vers l'action (à noter que les verbes sont conjugués au futur, subtilité permettant de combiner la présence fixe sur scène et la projection mobile des personnages dans une scène faussement à venir), absent de la version française qui reprend elle "c'est à perdre la tête", strophe reposant sur l'incompréhension et la contrariété liées à l'annulation d'une fête.

C'est donc le premier épisode espagnol qui seul peut supporter l'analyse comparative. Deux constats émergent :

- le nombre de vers est assez proche mais une différence de tempo augmente la durée du mouvement de la zarzuela, car une des différences réside dans le choix du tempo, très rapide pour Auber et lent –dans la tradition du *concertato* italien- pour Barbieri,
- la mesure est binaire pour Auber et ternaire pour Barbieri.

Voici un tableau comportant les deux textes de ce passage – en strophes parallèles - ainsi que la traduction en français du texte espagnol permettant d'observer les variantes :

Texte et traduction des derniers ensembles des finales II des *Diamants de la couronne* et des *Diamantes de la corona*

| personnage | livret Scribe | livret Camprodón | traduction française du livret de Camprodón |
|----------------------------------|--|--|---|
| Campomayor 1 ^{ère} fois | C'est à perdre la tête ! Au moment du contrat, Troubler, de cette fête Et la pompe et l'éclat. Quel scandale s'apprête ! Quel projet est le sien ? Je cherche dans ma tête, Et je n'y trouve rien ! C'est à perdre la tête ! Non, je n'y comprends rien ! ³⁷ | A mi linaje tamaño ultraje! Qué dirá, oh cielos ! la capital. Al ver juguete de un mozalbete, todo un ministro de Portugal. | À mon nom un tel affront ! que dira, ô ciel ! la capitale. Voyant devenu le [jouet d'un jeunet le ministre du Portugal en personne. |
| 2 ^{ème} fois | C'est à perdre la tête ! Pour un homme d'Etat, Quel orage s'apprête ! Quel bruit et quel éclat, Partez, et qu'on l'arrête ; Mais, comment ? quel moyen ? Je cherche dans ma tête, Et je ne trouve rien ! ³⁸ | | |

"Ministre du Portugal" équivaut à "homme d'Etat", l'affront plus personnel a remplacé le scandale d'une situation générale et surtout, Don Henrique, désigné par un pronom des plus neutres en français, "sien", est devenu "mozalbete", un jeune homme supposé inoffensif, c'est-à-dire dont on ne soupçonnait pas le pouvoir de réduire un homme important, représentant l'autorité, au statut de "jouet". Ce terme au sens éminemment péjoratif, absent du texte français, contribue à personnaliser la scène, à lui donner une dimension psychologique. La mise en regard des textes montre que la version espagnole a intégré – et rejeté – non seulement des éléments sémantiques de la première mais aussi de la deuxième strophe française qui, elle, devait correspondre au deuxième ensemble espagnol. Ce dernier explore une idée nouvelle (la recherche d'une solution) juste suggérée dans le livret de Scribe au vers 5 de la deuxième fois ("partez et qu'on l'arrête"). Camprodón a donc fait germer un texte à partir d'une idée que Scribe n'a pas développé scéniquement. La traduction s'opère ici sur le

³⁷ Les vers 7 et 8 deviennent dans la partition "je cherche et ne trouve rien", les deux derniers vers n'apparaissent pas.

³⁸ "au moment du contrat / troubler de cette fête / et la pompe et l'éclat / quel scandale-orage s'apprête / quel projet est le sien / quel bruit quel éclat / c'est à perdre la tête / pour un homme d'Etat". L'injonction "partez et qu'on l'arrête" a disparu.

mode de l'expansion, comme c'est le cas pour d'autres œuvres³⁹. L'absence de cette injonction dans le texte de la partition laisse penser que les auteurs français ont préféré mettre en valeur la contrariété liée à l'absence de fête plutôt que l'idée, plus sérieuse dramatiquement, de recherche du coupable. Déception ou justice : deux façons de clore l'acte central.

Deux conclusions se dessinent qui auront une conséquence sur la partition : Camprodón a exploité un vers de Scribe pour en faire un texte nouveau et a humanisé, personnalisé, caractérisé deux personnages, Campomayor et Don Henrique, dont l'affrontement régit, explique le finale, comme il l'a déjà fait pour le précédent avec Rebolledo et Sebastian. Si dans le livret français Campomayor et Don Henrique ont un caractère ridicule au pouvoir comique à peu près égal, le livret espagnol fait nettement pencher la balance du ridicule vers Campomayor qui s'auto définit comme le "jouet" de Don Henrique qui, lui, gagne en sérieux. Il a bravé l'autorité au nom de plusieurs valeurs telles que l'amour et la liberté de parole, mais son geste, considéré comme un caprice inexplicable chez Scribe, fait acte chez Camprodón : "je ne le puis", sans insister, devient dans le *parlante* précédent "a fuer de hombre... ". Cette idée d'honneur et d'amour est saluée par Catarina contrairement à la version française.

Dans un souci d'équilibre suite à l'intervention de Don Henrique et de goût pour le comique de caractère, Camprodón laisse Campomayor lancer en solo le *concertato* : l'importance de son ridicule est donc à son comble. L'accompagnement orchestral et la rupture dynamique exacerbent la force du geste de Don Henrique, capable de geler la scène, et provoquer la honte de Campomayor.

³⁹ Voir chapitres correspondants pour *Le Domino noir*, *Le Val d'Andorre*.... La notion de déplacement, d'élasticité de la traduction, constatée dans le premier chapitre, trouve ici une illustration à très petite échelle, celle du vers. On lit dans le premier ensemble français cette phrase de Don Henrique : "pour elle je frissonne". Ce passage n'a pas d'équivalent musical dans la version espagnole, mais on lit dans le premier ensemble de Barbieri : "en mis venas hielo mortal" (dans mes veines un froid mortel).

Los Diamantes de la corona, final segundo, p. 345-6 m. 82-91:

Larghetto ♩ = 138

Timbales

Campomayor

Larghetto ♩ = 138

iA mi li - na - je ta - ma - ño ul -

Violons I

p

Violons II

p

Altos

p

Violoncelles

p

Contrebasses

p

The first system of the musical score includes staves for Htb., Bsn., Tpt. I-II, Timb., Cam., V. I, V. II, A., Vc., and C.B. The Cam. staff features the lyrics: -tra - je! ¿Qué di-rá oh, cie - los, la ca - pi - tal al ver jur -

Htb.
 Bsn.
 pt. I-II
 mi♭
 Timb.
 Cam.
 8
 gue - te de un mo - zal - be - te to-do un mi - nis - tro de Por - tu - gal ?
 V. I
 V. II
 A.
 Vc.
 C.B.

Les Diamants de la couronne, finale II, p. 306 307, m. 135-142 :

Don Henrique
Campomayor
vous par - le - rez et d'u - ne telle in - ju - re vous me di - rez le mo - tif
oui plus tard

Auber fond Campomayor dans son ensemble en strophes parallèles "c'est à perdre la tête" qui empêche de saisir la particularité de sa situation. Camprodón préfère une réaction individuelle du personnage qui va susciter des commentaires de la part des autres parties, ce qui n'est pas le cas pour le texte français. Après l'ensemble, Scribe consacre huit mesures à une demande d'explication : Henrique répond "oui plus tard". Le tempo, l'écriture *parlante* et le report d'Henrique s'oppose à la confrontation souhaitée par Camprodón.

Le style syllabique du lancement de Campomayor est très caractéristique : l'accent est mis sur le ridicule et l'humiliation du personnage représentant l'autorité. Toutes les parties sur des strophes parallèles s'achèvent sur l'expression "ministro de Portugal", créant, par cette convergence du texte pour le désigner, un effet sonore comparable à une ligne de fuite ! Cet effet est nourri par les commentaires des personnages pour souligner sa déconvenue⁴⁰.

⁴⁰ Un lien avec d'autres débuts de mouvements lents sur une mesure ternaire fortement accentuée peut être établi. Nous n'en citerons qu'un même si nous en avons constaté davantage : face à ses invités (en public donc), le père

b) épisodes *parlante* : la parole du plaisir à l'action

- **premier *parlante* : signer ou ne pas signer**

Les proportions montrent certes un avantage pour les épisodes lyriques chez Barbieri, avantage lié au tempo et aux répétitions. Ce sont ces épisodes qui déterminent les choix dramaturgiques en matière de présentation de la situation.

Pas de chœur pour le premier *parlante* de l'opéra-comique – il n'apparaît que pour commenter la joie d'un moment tel que celui de la signature – alors qu'il a pour fonction de faire l'éloge de Campomayor au début du finale espagnol, fonction contrastant avec celle de critique lorsque son autorité sera bafouée par Don Henrique. Scribe lui fait dire "Oui, je pars cette nuit dans le poste où je brille" quand Camprodón fait chanter au chœur "Mille compliments à l'orateur, votre discours a été digne d'un ministre tel que vous". Soulignons la flatterie comprise dans l'expression, entre autres, "un ministre tel que vous" ; Campomayor vient d'expliquer pompeusement l'impatience naturelle des jeunes gens en passe de se marier, alors que dans le livret français le dialogue précédent le finale oppose Don Henrique et Catarina, cette dernière remerciant Don Henrique du stratagème que celui-ci a ourdi pour la sauver. Deux approches : un portrait – en gros plan – de Campomayor pour mieux préparer sa chute face au public espagnol, une situation d'urgence pour stimuler l' "inquiétude" du spectateur français.

La traduction présente une disproportion : la scène montrant l'inquiétude de Sebastian (ténor pour Auber et baryton Barbieri) est reléguée pour une part dans la partie parlée précédant la musique chez Camprodón alors qu'elle motive le *parlante* chez Scribe. La comparaison ne se fait donc pas en fonction de la structure entière du numéro mais selon une correspondance littéraire et musicale.

Lors de la signature, la phrase est en *mi* bémol (*la* bécarré à la ligne de basse pour Auber) pour les deux, Campomayor (clé de *fa* pour Auber, clé d'*ut* pour Barbieri) chante le même texte dans les deux langues : "à toi ma fille" / "firma hija mía (signe ma fille)"

de Maria, déshonoré, abandonné par sa fille, au bord de l'évanouissement, dans *La Hija de la providencia*, entame de la même manière son intervention.

Barbieri p. 339, m. 31-36 :

Flûtes *p*

Clarinettes I-II en Si \flat

Trompettes I-II en mi \flat

Timbales

Triangle

Diana *p*

Campomayor

Violons I

Violons II *p*

Altos

Violoncelles

Contrebasses

Fir - mo, se - ñor.

Fir - ma, hi - ja mí - a.

Auber p. 297-298, m. 83-87 :

Flûtes

Clarinette en si \flat

Cor en mi \flat

Cor en si \flat

Bassons

Violons I

Violons II

Altos

Diana

Sebastian

Campomayor

Violoncelles / Contrebasses

(à voix basse à Sebastian)

ne crai-gnez rien je vous l'ai dé-jà dit

(avec effroi)

ô ciel

à toi ma fil-le

Une ritournelle, la même que sur la ligne de Campomayor au début de la partition d'Auber, entendue pour la première fois chez Barbieri, illustre le passage. Dans les deux cas, la voix de Campomayor suit le rythme et les intervalles de la ritournelle.

Quand Sebastian s'insurge contre Diana avec les mots "perfide / firmó la impía", les bassons, les cors et les cordes accompagnent dans les deux cas, et le contretemps est accentué. On entend une marche harmonique pour Auber (septième diminuée en *ré* mineur) quand, en *si* bémol majeur, Barbieri écrit une marche à la basse, avec des arpèges lui aussi. Un *mi* bécarré⁴¹ surgit dans les deux cas sur la syllabe accentuée du même mot : im-PI-a / per-FI-de. Cette observation à si petite échelle ne peut nous empêcher de penser ce travail de Barbieri comme celui d'une véritable traduction musicale.

Auber p. 300, m. 96-97 :

The musical score for measures 96-97 of Auber's opera shows the following parts and lyrics:

- Cor en mi**: Treble clef, common time. Measure 96 has a whole rest. Measure 97 has a half note G4.
- Cor en si**: Treble clef, common time. Measure 96 has a half note D5. Measure 97 has a whole rest.
- Bassons**: Bass clef, common time. Measure 96 has a half note Bb3. Measure 97 has a half note D4.
- Violons I**: Treble clef, common time. Measure 96 has a half note G4. Measure 97 has a half note Bb4.
- Violons II**: Treble clef, common time. Measure 96 has a half note G4. Measure 97 has a half note Bb4.
- Altos**: Bass clef, common time. Measure 96 has a half note G4. Measure 97 has a half note Bb4.
- Sebastian**: Treble clef, common time. Measure 96 has a whole rest. Measure 97 has a half note Bb4, followed by the lyrics "per - fi - - - de".
- Campomayor**: Bass clef, common time. Measure 96 has a half note G4, followed by the lyrics "à vous mon ne - veu". Measure 97 has a whole rest.
- Violoncelles**: Bass clef, common time. Measure 96 has a half note G4. Measure 97 has a half note Bb4.

⁴¹ Ce n'est pas tant l'accord qui comprend cette note dans chaque partition qui retient notre attention, mais la note elle-même et la place de l'accent.

Barbieri p. 341, m. 43-44 :

Flûtes

Clarinettes en Sib

Bassons

Trompettes I-II en mi \flat

Triangle

Sebastian

Fir - mó la im - pi a,

Violons I

Violons II

Altos

Violoncelles

Contrebasses

Quand Campomayor invite à passer à l'acte ("c'est à vous de signer" / "sobrino mio os toca a vos", la réaction du Sebastian français est très proche de celle de la Catarina espagnole.

Auber p. 300, m. 100-102 :

Cor en mi♭

Bassons

Violons I

Violons II

Altos

Sebastian

Campomayor

Violoncelles

quel mal - heur est le mien

(à Henrique)

c'est à vous de si - gner

Barbieri p. 342, m. 51-54 :

Flûtes

Clarinettes I-II en Si♭

Bassons I-II

Trompettes I-II en mi♭

Triangle

Catalina

Violons I

Violons II

Altos

Violoncelles

Contrebasses

(¡Co - mo pal - pi - ta mi co - ra - zón!)

De l'ordre du détail, ces observations incitent à penser une fois de plus (la première partie tendait vers cette hypothèse) que Barbieri avait à sa disposition la partition d'Auber, ne serait-ce que pour veiller à ce que certains points de la partition soient réellement repensés. Les exemples précédents, à plus forte raison encore que de nombreux autres pris en compte dans ce travail, nous conduisent à nouveau à inscrire ces deux finales dans le phénomène non pas de plagiat mais bien d'influence, la ligne séparant les deux démarches pouvant être, comme nous le rappelle Gérard Genette, gommée à tort :

Ainsi les apparentes redites de la littérature n'indiquent pas seulement la continuité, elles révèlent une lente et incessante métamorphose.⁴²

- **deuxième *parlante* : le départ en voiture**

Une didascalie de Camprodón, "en este momento se oye el ruido de un coche que parte"⁴³, annonce le propos de Campomayor "un coche que parte" tandis que la version française donne ce rôle fonctionnel au chœur : "Mais quel est donc ce bruit". Le moyen est différent : le public français doit faire confiance au chœur qui perçoit une réalité différente de la sienne quand le public espagnol perçoit lui-même le bruit ; deux façons d'être public, extérieur en France et dans l'action à Madrid (dans ce cas du moins). Ce "bruit" chez Auber fait – artificiellement – référence au nouveau motif en croches dans un mouvement conjoint qui apparaît deux mesures avant l'intervention du chœur :

⁴² Gérard GENETTE, "L'Utopie littéraire" (p. 123-143), *Figures I*, Paris, Seuil, 1966, p. 131.

⁴³ Traduction : on entend à ce moment-là le bruit d'une voiture qui part.

Auber p. 307 m. 144-146 :

Cor en si \flat

Bassons

Timbales

Violons I

Violons II

Altos

Campomayor

Alto *p (rentrant)*

Ténor

Basse

Violoncelles

com - ment u - ne voi - tu - re

mais quel est donc ce bruit

mais quel est donc ce bruit

mais quel est donc ce bruit

On peut supposer que les cordes et leur motif répété de quatre notes imitent le grincement des roues.

Si le bruit est effectif sur la scène espagnole, on entend aussi un nouveau motif qui donne lieu à une nouvelle mesure et à un nouveau tempo puisqu'on change ici de mouvement (n°3) :

Barbieri p. 360 m.124-128 :

Clarinettes I-II en Si \flat
Bassons I-II
Cors
Timbales
Campomayor
Violons I
Violons II
Altos
Violoncelles
Contrebasses

(En este momento se oye el ruido de un coche que parte)
¡Un co - che que par - te!

Ce motif au potentiel imitatif est confié aux violons 1 et 2, et un tremolo d'alto, une tenue de cors en *mi* bémol, les coups de timbales renvoient également à l'orchestration d'Auber ! Seuls manquent les bassons de la version française. L'harmonie présente, juste avant cet extrait gravé, un accord de *si* bémol majeur (dominante de la gamme à trois bémols, Auber ayant opté plutôt pour le mode mineur) sur deux mesures puis s'ajoute le solo de clarinettes (puis des tenues des bassons finalement comme Auber). Les violons répètent une cellule rythmique heurtée, qui a la même fonction a priori que chez Auber, mais une marche harmonique ascendante – augmentant la tension – chez Barbieri remplace l'ostinato français.

Du point de vue de l'écriture vocale, on note un même accent sur *ré* sur les syllabes "-ture" et "-daz" après un mouvant conjoint ascendant (*si* bémol et *do*) dans les deux cas, puis un accord de quinte diminuée sur "part" et de septième de dominante sur "parte". La réponse des autres voix ne se déroule pas selon le même ordre, à l'écriture arioso d'Auber, répond un *parlante* de Barbieri beaucoup plus court (deux vers dans le texte).

Auber p. 308, m. 159-161 :

Campomayor
 ma voi - tu - re qui part
 Violoncelles

L'explication du stratagème est livrée par Sebastian, personnage incarné, chez Camprodón, alors que ce sont les valets, rôle fonctionnel, désincarné, qui l'expliquent chez Scribe. Or, un élément est troublant : pour accompagner le strict *recto tono* des valets, Auber dessine un motif en arc sur *si do mi ré do* des cordes (*ré* basse) en marche harmonique ascendante ; on retrouve cette courbe, inversée, aux cordes mais aussi dans la voix de Sebastian (*si la sol la si do ré*), certes monnayée en raison des divisions de la mesure mais toujours sur le temps (septième de dominante en *sol* mineur) et convergeant tous vers le *fa* de la basse :

Auber p. 309 m. 166-170 :

Violons I
 Violons II
 Altos
 Plusieurs Valets
 u - ne jeune et bel - le Sé - no - ra par l'or - dre de ma - de - moi - sel - le
 (montrant Diana)
 Violoncelles
 Contrebasses

Barbieri p. 362 m. 149-152 :

The musical score for measures 149-152 of Act II, Scene 1 of Jules Massenet's opera *Le Cid*. The score is in B-flat major (two flats) and 8/8 time. It features the following parts:

- Trombones I-II:** Play a melodic line starting on G4, moving stepwise up to B4, then down to A4, G4, and finally F4.
- Figle:** Plays a rhythmic accompaniment of eighth notes, starting on G3 and moving up to B3.
- Sebastian:** Sings the lyrics "Se - ñor, e - sa da - ma que vi - no po - co ha". His melody starts on G3, moves up to B3, then down to A3, G3, and finally F3.
- Violons I & II:** Play a rhythmic accompaniment of eighth notes, starting on G4 and moving up to B4.
- Altos:** Play a rhythmic accompaniment of eighth notes, starting on G4 and moving up to B4.
- Violoncelles & Contrebasses:** Play a rhythmic accompaniment of eighth notes, starting on G3 and moving up to B3.

The score includes dynamics such as *p* (piano), *f* (forte), and *ff* (fortissimo). The lyrics for Sebastian are: "Se - ñor, e - sa da - ma que vi - no po - co ha".

Soulignons aussi l'orchestration composée des cordes, trombones et figle pour Barbieri, et des cordes, de sonneries vents (hormis le trombone) pour Auber.

La révélation de l'identité de la fugitive française est effectuée par ces valets, a cappella (*sibsibsibsib mib*, "la Catarina"), le nom est répété immédiatement par le chœur avec tutti d'orchestre, une fois en croches avec l'orchestre une fois en noires avec les cordes sur l'accord de septième diminuée en *si* bémol sur *si* bémol. On entend le même accord pour Barbieri mais avec une enharmonie (*sol* bémol / *fa* dièse), *mi* bémol *fa* dièse *la* *do* (+2 puis renversements successifs ensuite), qui nous place en *sol* mineur. La tendance générale dans ce mouvement est en mode majeur pour Auber, mineur pour Barbieri. Même harmonie donc, même si elle peut paraître stéréotypée. C'est Campomayor qui prononce le nom, nom qui ne sera pas répété. Moins d'effet de stupeur donc, mais remplacé par un état d'âme de Campomayor : "Esta es peor/ c'est le comble", (mot du livret français par ailleurs) et "me va a dar algo sin remisión / je vais faire un malaise irrémédiable". Davantage d'importance est

donnée à la psychologie dans la version espagnole, c'est un constat que nous faisons à nouveau. Il apparaît, à travers cette dernière analyse, qu'au delà des structures, des traits très précis d'écriture montrent une référence à la partition d'Auber.

Ces traits, s'ils renvoient à une même réalité sonore, ne permettent pas cependant au public d'établir un lien évident entre les deux œuvres. Il lui serait tout aussi impossible de percevoir la façon dont ont été cousus deux costumes par un même tailleur.

4) Comparaison élargie : *Colegialas y soldados* de Hernando

Au delà de la parenté effective des premiers finales des *Diamants de la couronne* et des *Diamantes de la corona*, de nombreuses similitudes apparaissent dans la comparaison entre ces deux finales et celui de *Colegialas y soldados*, œuvre clé du répertoire puisqu'elle a contribué à consacrer le genre dès 1849. C'est l'un des premiers grands succès de la zarzuela du XIX^e siècle. Comme il l'a été révélé dans l'annexe I, cette zarzuela significative est, c'est une trouvaille de la thèse, construite à partir de l'opéra-comique *Les Visitandines* de Devienne. C'est un cas particulier car il s'agit de la seule zarzuela s'inspirant d'une partition aussi ancienne (1792) pour ce qui concerne notre répertoire. Il faut préciser à nouveau qu'en 1825 le livret des *Visitandines* a été poli par Vial, mais la musique est restée intacte. Le style, voulu simple par Hernando pour sa partition, donne l'impression que, pour ses premiers essais, il fallait partir des premiers opéras-comiques à succès en Espagne, ceux de l'époque révolutionnaire, et s'essayer à ce style si peu fleuri qui contrastait tant avec celui de l'opéra.

Évidemment, la question du style se pose, et avec elle celles de la mode, et du stéréotype. Ce dernier constitue l'une des clés pour entrer dans ce répertoire, comme nous avons pu le constater dans les deux parties précédentes, mais aussi dans les analyses de points de détail proposées dans ce même chapitre. Le premier stéréotype évident concerne le lieu de l'intrigue : un couvent. De nombreuses scènes d'opéra-comique et de zarzuela plantent leur décor en partie dans ce type de lieu : *Le Domino noir*, *Mis dos mujeres*, *La Hija de la providencia* par exemple. Citons comme référence littéraire connue la scène mythique de *La duchesse de Langeais* de Balzac : le sauvetage de la duchesse enfermée dans un couvent espagnol... Ce lieu, fermé par définition, avec une dimension carcérale parfois, permet une mise en scène de la victoire de la liberté.

Un deuxième élément, qui tend à être lu comme un stéréotype, est valorisé par le traducteur : à l'image de nombreuses traductions, on constate ici qu'une anecdote, par définition sans grand intérêt, donne toute sa couleur à l'œuvre traduite qui l'amplifie, la dilate. Ce procédé assure le lien entre les deux textes mais la distorsion dont l'élément de départ (source) fait l'objet n'est pas visible à l'œil nu. Ici, une sœur confie qu'un militaire l'avait séduite puis abandonnée. Dans le texte espagnol, le personnage masculin principal n'est pas un simple jeune homme courant le monde, c'est un soldat de l'armée espagnole qui s'emploie à combattre l'envahisseur français en 1810. C'est une zarzuela "de ambiente militar" comme *El Valle de Andorra*, ou encore *El Campamento*, dans la lignée du modèle de *La Fille du régiment* de Donizetti. Jusque là, il s'agit d'un apport nouveau à un même genre, le théâtre lyrique comique européen, avec une constellation de personnages attendue. Ce qui est plus troublant, c'est l'adoption d'une situation, ou plutôt d'un enchaînement de situations qui resserre encore plus les liens.

Schéma du réseau des intrigues :

- *Les Diamants de la couronne* (finale I) : Alerte / confrontation / organisation stratagème / exécution / procession militaire et religieuse
- *Colegialas y soldados* : confrontation Julian/Tutor – appel au combat et à la liberté (musique militaire et religieuse)

Certes, le mouvement est contraire dans le livret : les faux moines s'échappent, les vraies religieuses sont prisonnières, mais la superposition des univers religieux et militaire, la présence d'un personnage pleutre (Rebolledo, Tutor, Henrique dans une certaine mesure) et héroïque (Julian et Catalina) forment des constantes. De plus, Julian et Sebastian, qui est lui aussi le chef de l'armée, sont proches, notamment en raison de leur loyauté à l'égard de leurs engagements. La prière d'Auber, par son écriture harmonique, est à rapprocher de la partition de Hernando et de ses modulations. Dans les deux cas, la progression est linéaire. Comme dans ce finale I des *Diamants*, construit sur le procédé du *crescendo*, ici l'apparition progressive des chanteurs des coulisses vers la scène provoque un effet similaire, aussi bien visuel que sonore. Le "Kirie" de la zarzuela de Barbieri ne se chantait lui aussi qu'en coulisses. Une volonté commune d'Auber et de Hernando de spatialiser cette scène, de lui conférer un mouvement, est palpable.

Il en ressort que la partition de *Colegialas y soldados* semble plus proche de celle des *Diamants* que ne l'est la partition des *Diamantes*, à un élément près : la présence en chair et en os de Sebastian, le soldat, dans la zarzuela.

Or, évidemment, le premier modèle de Hernando est la partition de Devienne : on retrouve la scène de confrontation (avec Grégoire cocher), une interruption pacifiante, la direction du Cabaret et le stratagème du déguisement, autant d'éléments que ces deux livrets partagent également avec celui des *Diamants de la couronne*.

Le deuxième finale met en scène une situation classique : la rupture du contrat. Sans citer Molière, *La Dame blanche*, succès français et espagnol (du moins pour le livret) exploite aussi cette situation ; le tableau de présentation des situations fondant les finales d'actes au premier chapitre de cette partie en compte un certain nombre. La remise en cause de l'ordre, de la valeur sacrée de la signature, l'opposition entre sentiments et raison font partie des ficelles fondatrices du théâtre moral.

La traduction très proche choisie par Camprodón pour ce moment clé du drame est avérée, même si elle ne cède pas à des exigences propres concernant les dimensions ou l'identité des énonciateurs par exemple. D'un point de vue musical, la proximité harmonique, motivique et rythmique est très troublante. Dans ce chapitre, nous avons exploré une œuvre dans laquelle, face à l'urgence de la situation, à l'impossibilité ontologique d'arrêter le temps – musical ou non – dans un finale d'acte, les personnages choisissent la fuite. Ce choix leur permet de gagner du temps. Dans le chapitre qui suit, l'œuvre analysée met en scène un personnage qui adopte l'attitude contraire, la confrontation à un destin forcément tragique, puisqu'il devra lui aussi lutter contre le passage du temps. Ce choix conduit le personnage à sa perte. Seule l'intervention d'une force supérieure (une sorte d'allégorie de la Justice, de la Morale, toute droite sortie du mélodrame) - car la dimension tragique sera très présente - permettra de rattraper ce temps perdu.

CHAPITRE 4 : LE CHOIX DE LA CONFRONTATION (Le cas du *Val d'Andorre* et du *Valle de Andorra*, finales I et II)

A. FINALE 1 : les temps de la marche

1) Un livret⁴⁴ tronqué, une annonce

a) Situation

À l'acte I, scène 15 (n°8 de la partition française), Lejoyeux compte les recrues, il en manque une. Stéphane le chasseur est déclaré déserteur. Rose a assisté à la scène : elle cède à son amour et, après être allée chercher l'argent que Theresa lui avait confié, elle s'empresse d'acquitter les 1500 livres qui affranchiront Stéphan de son devoir militaire, faisant jurer à Lejoyeux le secret sur cette opération. L'épisode équivalent dans la zarzuela est situé à l'acte I, scène 12 (n°8 de la partition également) : la scène est d'abord parlée, on procède à l'appel des recrues, on constate l'absent, on le menace puis la musique commence sur les paroles "nosotros en marcha" (nous autres en marche). Maria interrompt le départ, négocie avec le Capitan, puis la marche reprend.

Ce premier finale est une jonction bien orchestrée : il résout un problème en en créant un autre, principe de la fin d'acte. Dans les *Diamants*, exemple étudié précédemment, le finale résout la question de la fuite, comme une première bataille, mais celle de la corruption n'a pas trouvé de solution, de même que celle de l'identité de Catarina. La question, commune aux deux œuvres, concernant l'identité des personnages (qui est Catarina ? qui a réglé la somme ?) est accentuée par le mystère autour des origines de l'orpheline, personnage clé du mélodrame, genre tant à la mode à cette époque. Cette mise en scène d'un secret concernant une identité nous mène à Umberto Eco et à son texte sur l'agnition. Dans son article "L'agnition : notes pour une typologie de la reconnaissance", l'auteur décompose ce type de situation si répandue dans le répertoire lyrique et que le mélodrame a nourri :

Exemple type : le Rodolphe de Gerolstein des *Mystères de Paris*. Après sa rencontre avec la Goualeuse et dès qu'on apprend qu'il a perdu toute petite la fille qu'il a eue de Sarah Mac Gregor, on subodore l'identité de Fleur-de-Marie. Mais pourquoi donc Rodolphe devrait-il penser que la jeune prostituée trouvée par hasard dans le tapis-franc est sa fille ?

Justement, il ne l'apprendra qu'à la fin. Toutefois, Sue se rend compte que le lecteur a déjà sa petite idée et, au terme de la première partie, il anticipe la solution : il s'agit là d'un cas typique d'assujettissement de l'intrigue tant aux lois de la tradition intertextuelle qu'à celles de la

⁴⁴ Nous rappelons les références des sources citées. Livrets : Bruxelles, Lelong, 1849 / Madrid, JR, 1865. Partitions : L. Galland, 2002, Fac. Sim. de l'éd. de Paris, Brandus, Troupenas, 1851.

distribution commerciale. Le lecteur sait pertinemment que les solutions choisies seront les plus probables [...].⁴⁵

On pourrait reprendre à notre compte les questions d'Umberto Eco : mais pourquoi penser que l'invitée de Campomayor dont la voiture a été accidentée par hasard à proximité de sa maison est sa pire ennemie, que les moines réunis par hasard dans cet ermitage sont les faux-monnayeurs dont la tête est mise à prix, que Rose de Mai-María – la proximité (parenté?) entre le nom de notre héroïne et celle de Sue, Fleur-de-Marie, est à remarquer – est la fille de Theresa ? De même que le lecteur pour Eco, le spectateur devine, grâce à son expérience – car comme le roman populaire, le théâtre lyrique est aussi un genre devenu commercial – qu'une reconnaissance aura lieu, qu'elle concernera les personnages en scène et qu'elle ira à l'encontre de la marche suivie par le drame. La condamnation progressive de Rose-María ne pourra que s'achever avec sa réhabilitation. Le public sait que les intrigues, comme les mythes, ont un mouvement unique, allant de la faute à la rédemption. Le théâtre du XIX^e n'a pas inventé la fonction cathartique, il l'a adaptée à l'air de son temps. Les apparences trompeuses, la générosité ou le courage condamnés injustement, le triomphe de la Justice et de la Vérité font partie des mythes les plus exploités dans le mélodrame, le vaudeville et l'opéra-comique. Plus le héros est accablé, réduit, plus sa réhabilitation sera "spectaculaire".

À la fin du premier acte du *Val d'Andorre*, le personnage principal, féminin, impuissant, réduit d'ailleurs à s'exprimer en aparté dans la version française et caractérisée dans les deux versions par une voix "tremblante" affronte le groupe des soldats, entité masculine représentant l'autorité, la loi. Elle ose s'adresser au capitaine dans un souffle désespéré pour sauver la vie d'un autre homme, Stephan-Victor. Courage et désertion, figure féminine et figure masculine sont ici opposées moralement ; le public connaît les raisons mais ne peut les révéler aux personnages du deuxième acte qui l'accuseront de vol, créant ainsi un deuxième couple d'opposition, typique, celui formé par le secret et la révélation, la vérité et la croyance. Le nœud est lié à un décalage temporel (et spatial : les troupes partent, Rose-María tente de les retenir) : la raison de Rose-María ne peut être révélée avant le départ des troupes, or seul Lejoyeux-Alegría aurait pu rétablir la vérité. Encore un procédé tiré de la tragédie (le temps comme force supérieure à la volonté humaine) mais qui a été filtré par un autre genre : le mélodrame. À noter que l'écriture musicale mélodramatique, si elle n'apparaît pas dans l'opéra-comique, occupe tout le début de la partition espagnole. Son effet est particulier (il

⁴⁵ Umberto ECO, "L'agnition : notes pour une typologie de la reconnaissance", in *De Superman au Surhomme*, Paris, Grasset, 1993 (traduction française, 1978 version originale), p. 33.

sera étudié en c). Rose-María acquiert donc individuellement une épaisseur tragique, psychologique, héroïsante, face aux deux représentants du genre masculin : un déserteur et un capitaine cupide, intransigeant, peu sensible au drame qui se joue sous ses yeux. Ces deux personnages masculins se rattachent de plus à un groupe qui leur octroie une part de leur identité : l'armée. Pas de place pour la psychologie, les émotions, les soldats obéissent aux ordres, en groupe, chantent à l'unisson, répètent après le capitaine, anéantissant ainsi toute individualité dramatique. Individu contre groupe, femme contre univers masculin, secret contre chanson martiale, drame contre comique, départ contre frein, autant d'oppositions qui construisent le drame et que la mise en musique accentuera.

b) Traduction

Seule une partie du texte français chanté, la dernière, est mise en musique dans la zarzuela. Juste avant, dans la scène précédente, le monologue de Rose-María, faisait l'objet d'une traduction complètement littérale à quelques détails près : la didascalie française indique "on entend sonner neuf heures" alors qu'"on entend un roulement de tambour" dans la zarzuela ("se oye un redoble de tambor"), il est trois heures de l'après-midi dans la zarzuela (tarde convida) alors que "la nuit est belle" dans l'opéra-comique. Nous reproduisons dans un premier temps le texte français :

Texte français⁴⁶ :

Lejoyeux, à l'Endormi comptant les Recrues

Sergent, comptez-les bien/TOUS, il nous faut à l'instant
En trouver quinze ici pour notre contingent

Rose, pendant que l'Endormi compte les Recrues

Grands dieux !.../ IL N'EST PAS LÀ

l'Endormi, après avoir compté

J'en ai quatorze...

Lejoyeux

Il me faut la personne

Du quinzième... son nom ?

l'Endormi

C'est Stéphane le chasseur.

Lejoyeux

Absent au rendez-vous !... déclaré déserteur,

(Et) s'il est pris... fusillé !...

Rose, à part.

(Ô MON DIEU) Je frissonne

Et de crainte et d'horreur.

A Lejoyeux

⁴⁶ Les parenthèses indiquent que le texte ne figure pas dans la partition, les majuscules indiquent un texte absent du livret.

Eh quoi ! C'est là le sort qui le menace !

Lejoyeux

Telle est la loi !...

Rose, à part.

Mon sang se glace !

Ah ! je n'hésite plus... et dussé-je aujourd'hui

Me perdre en le sauvant... je me perdrai pour lui !

Elle entre vivement dans la ferme.

Lejoyeux, aux Recrues,

Allons /VENEZ, soldats au cœur fidèle

Suivez mes pas... la nuit est belle,

Et venez tous sous nos/MES drapeaux

Apprendre l'état de héros.

ACCOUREZ TOUS VENEZ SOUS MES DRAPEAUX

BIENTÔT SOUS MES DRAPEAUX VOUS SAUREZ VOUS SAUREZ LE BEL ÉTAT L'ÉTAT DE HÉROS

Chœur

Allons, soldats au cœur fidèle

Suivons ses pas, etc.

Lejoyeux, parlant aux soldats sur la musique⁴⁷

Peloton, garde à vous, portez armes ! arme bras ! SORTEZ ARME par le flanc droit et par file à gauche... pas accéléré, en avant, marche !...

Au moment où les soldats vont se mettre en marche, Rose sort de la ferme pâle et se soutenant à peine.

Rose, bas à Lejoyeux,

Un instant, par pitié !...

Lejoyeux, parlant aux Soldats,

Halte !

Rose, d'une voix tremblante, à Lejoyeux,

Vous m'avez dit qu'un homme

Pour quinze cents livres pouvait

Du service être exempt !...

Lejoyeux

En effet ! EN EFFET

Rose, de même,

Monsieur... voici la somme !...

Lejoyeux, vivement, pesant l'argent,

En louis d'or... c'est très bien ! C'est parfait !

Rose, hésitant,

Stéphan est libre (alors) ?...

Lejoyeux

À ce prix... tout à fait

Rose

Et vous me jurez le secret ?

Lejoyeux

A votre petit cœur, mon enfant, je le jure,

TOUJOURS De Lejoyeux toujours une parole est sûre...

À part

À moins qu'il ne soit gris

Haut

le service du roi

Y perd un bon soldat... mais j'y gagne, ma foi !

Aux Recrues

Allons, soldats au cœur fidèle etc.

(Chœur, reprenant,

Allons, soldats etc.)

Le tambour bat, les Soldats et les Recrues se mettent en marche avec Lejoyeux et l'Endormi.

Rose, (à part, tombant à genoux,) (AVEC BEAUCOUP DE FORCE), d'une voix étendue

Il est sauvé !... SAUVÉ Mon Dieu ! MON DIEU Pardonnez-moi !

⁴⁷ Réplique absente du texte espagnol.

Texte espagnol et sa traduction française :

| livret espagnol | traduction française |
|--|---|
| <p>scène 12⁴⁸ CAPIT. Así / ADELANTE, muchachos, firmes. Dos, cuatro, ocho, catorce, uno falta. (MARIA. GRAN DIOS) ¿Qué es esto, sargento Liron? SARG. Que hay un desertor, mi Capitan. Ved su nombre en la lista. CAPIT. UN DESERTOR ¡Victor! SARG. Le acaban de ver huyendo por la montaña. CAPIT. Pues marchemos en su busca, y que la ley caiga sobre él. MARIA. Señor Capitan. CAPIT. ¡Nada! Con los rebeldes no tengo compasion, y la ley está terminante : si cae en nuestro poder, será fusilado. (Varios soldados se van en busca de Victor.) TODOS y MARIA. (Aterrada.) ¡Fusilado! MARIA. (Con suma agitacion.) ¡Y aun vacilo! Y ¿aun dudo? (Resuelta.) No.</p> <p>MUSICA</p> <p>Nada importa, si le salvo, que por él me pierda yo. (Se lanza resueltamente á la puerta de la alqueria y entra en ella.) CAPIT. Nosotros en marcha : la tarde convida, feliz la jornada se anuncia por Dios! CORO. NOSOTROS EN MARCHA LA TARDE CONVIDA FELIZ LA JORNADA SE ANUNCIA POR DIOS. Á marchar, valerosos mancebos ; de triunfos y glorias corramos en pos. CORO. ¡Á marchar! Su bandera sigamos, y triunfos y glorias alcance el valor. (Se ponen en marcha ; en este momento sale Maria de la casa pálida y agitada y dice al Capitan con voz trémula.) MARIA. ¡Un instante! ¡Deteneos! (Se separa de las filas y viene a un lado con Maria.) CAPIT. ¡Alto! ¿Y bien? / DECID MARIA. Del desertor (Aparte y brevemente al Capitan.) libertad y vida compro.</p> | <p>scène 15 -Ainsi / EN AVANT, jeunes gens, fermes. deux, quatre, huit, quatorze, il en manque un. (GRAND DIEU) Qu'est-ce là, sergent Liron ? - C'est qu'il y a un déserteur, mon Capitaine. Voyez son nom sur la liste. - Un déserteur Victor ! - On vient de le voir s'enfuir par la montagne. - Eh bien partons à sa recherche, et que la loi s'abatte sur lui. - Monsieur le Capitaine. - Non ! Pour les rebelles je n'ai pas de compassion, et la loi est stricte : s'il tombe en notre pouvoir, il sera fusillé. (Plusieurs soldats partent à la recherche de Victor.) -(Stupéfaite) Fusillé ! - (Avec la plus grande agitation) Et j'hésite encore ! Et douterai-je encore ? (Résolue) Non.</p> <p>-Il n'importe, si je le sauve, que pour lui je me perde. (Elle se précipite à la porte de la métairie et entre.) -Nous autres en marche : l'après-midi nous y invite, heureuse la journée s'annonce par Dieu !</p> <p>-Allons-y, courageux jeunes gens ; de triomphes et de gloires courons en quête.</p> <p>(Ils se mettent en marche ; à ce moment Maria sort de la maison pâle et agitée et dit au Capitaine d'une voix tremblante.) -Un instant ! Arrêtez-vous ! (Il sort des rangs et vient sur le côté avec Maria.) -Halte ! Et bien ? / PARLEZ -Du déserteur (à part et brièvement au Capitaine.) liberté et vie j'achète.</p> |

⁴⁸ Scène parlée en musique.

| | |
|---|--|
| <p>Ved la suma. (Mostrándole un saquito con dinero.) CAPIT. ¡Brava acción! MARIA. ¿Me jurais guardar secreto? CAPIT. ¡Os lo juro por mi honor! Venga el oro y libre sea quien el alma os cautivó. (Cogiendo el saquito.) (Maria da el dinero al Capitan, y casi sin poder sostenerse y en un grande estado de abatimiento, se apoya en la mesa. El Capitan vuelve á las filas y dice contento.) Amigos / NOSOTROS en marcha, la tarde convida ; feliz la jornada se anuncia por Dios. CORO. NOSOTROS EN MARCHA... CORO y CAPITAN, á un tiempo. Á marchar valerosos mancebos, / su bandera sigamos, de / y triunfos y glorias corramos en pos. / alcance el valor. (Esto lo dicen marchando y alejándose. Á lo último Maria cae de rodillas, exclamando á su vez.) MARIA. ¡Ya es libre! ¡Dios mio! ¡Perdon! ¡Perdon!</p> | <p>Voyez la somme. (Lui montrant la petite bourse avec de l'argent.) -Action courageuse. -Me jurez-vous de garder le secret ? -Je vous le jure sur mon honneur ! Par ici l'or et que soit libre celui qui l'âme vous charma. (Prenant la petite bourse.) (Maria donne l'argent au Capitaine, et presque sans pouvoir se soutenir et dans un état de grand abattement, s'appuie sur la table. Le Capitaine retourne dans les rangs et dit content.)</p> <p>/ son drapeau suivons ;</p> <p>/ le courage atteigne. (Ils disent cela en partant et en s'éloignant. A la fin Maria tombe à genoux, s'exclamant à son tour.) -Le voilà libre ! Mon dieu ! Pardon ! Pardon !</p> |
|---|--|

Le texte de l'opéra-comique est traité en *parlante* versifié alternant alexandrins, décasyllabes et octosyllabes et en un épisode lyrique en octosyllabes. Le texte espagnol se décompose selon un *parlante* versifié en heptasyllabes et un épisode lyrique majoritairement en vers de cinq syllabes. Le texte est un tout petit peu plus développé pour l'épisode de la découverte de l'identité du déserteur dans la zarzuela car il est parlé (sur une partition en mélodrame); Rose s'exprime à part, María tente d'interrompre, ce qui accentue l'intransigeance du capitaine, personnage plus visible que dans l'opéra-comique où il échange de façon équitable avec l'Endormi. Le chant intervient dans la zarzuela quand le chœur s'exclame "fusilado" et que María arrête sa décision après une question rhétorique : "J'hésite encore ! Douterais-je encore ? Non." La transition entre le texte parlé et le chant est cohérente, logique, elle répond à un sentiment de surprise, un choc extrême. C'est à ce moment que la traduction devient plus littérale. Deux répliques absentes du texte espagnol font figure d'exception :

Lejoyeux, parlant aux soldats sur la musique⁴⁹

Peloton, garde à vous, portez armes ! arme bras ! SORTEZ ARME par le flanc droit et par file à gauche... pas accéléré, en avant, marche !...

Au moment où les soldats vont se mettre en marche, Rose sort de la ferme pâle et se soutenant à peine.

Rose, bas à Lejoyeux,

Un instant, par pitié !...

C'est une scène d'exhibition, visuelle, décorative qui rappelle la leçon militaire du numéro 5 de *El Campamento* de Inzenga, traité dans la partie II.

Le passage traité sous forme de mélodrame ou plutôt de musique de scène où l'orchestre imite les sons du maniement des armes diffère de la version française. L'orchestration est typique si l'on peut dire : les cordes assument le rôle de la percussion (comme dans le chapitre 2 de la partie II de ce travail), le tambour, les cors et les bassons colorent le tableau. Le rapport frontal entre l'individu (Rose) et le groupe est quant à lui accentué dans l'opéra-comique :

(à part) De Lejoyeux toujours une parole est sûre / A moins qu'il ne soit gris / (Haut) le service du roi / y perd un bon soldat... mais j'y gagne, ma foi !

Comme dans le chapitre précédent, le soldat français se caractérise par son ridicule, acquiert une dimension comique, il est petit et fourbe ; son aparté brise la frontière entre public et acteurs. Il représente une autorité de façon moins sérieuse que son homologue espagnol.

⁴⁹ Réplique absente du texte espagnol.

2) Organisation de la partition

Tableau présentant la structure du finale I du *Val d'Andorre* (n°8)

| | Mesure | Armure | Tempo | Écriture | Livret | Nb mesures |
|---|--------|---------------------------------|--|---|---|------------|
| 1 | 6/8 | do m | <i>Allegro non troppo</i> noire pointée =100 | intro, motif sonnerie cordes pizz transposé, <i>tremolo</i> vlc, timbales | intro orch | 48 |
| 2 | 3/4 | = vers <i>sol</i> | <i>Allegro</i> blanche pointée =58 | <i>parlante recto tono</i> , sonneries cordes, ponct clar/cor/bass/ timb, | Lejoyeux fait l'appel : Stéphane déserteur, réaction Rose | 47 - |
| 3 | 6/8 | do M (une cadence en mi majeur) | <i>Allegro moderato</i> noire pointée =100 | lyr "Venez soldats" | solo Lej +ch, fin "garde à vous" | 63 |
| 4 | C | = | | "Récit" <i>recto tono, tremolo</i> | Rose : poss payer ? | 8 |
| 5 | 3/4 | | <i>Allegro moderato</i> blanche pointée = 58 | =, cordes pizz modulant | elle paie "vous me jurez le sec-ret | 12 |
| 6 | 6/8 | = | <i>Allegretto di 1^a</i> | lyr simple, minorisant sur ritournelle Lej | Lej jure et "en avant soldats" | 52 |
| 7 | C | = | <i>Allegro moderato</i> | <i>parlante</i> , tutti doM | "sauvé, pardonnez-moi" | 8 |
| 9 | 6/8 | = | <i>Allegro di 1^a</i> | motif triolet proche début | cl orch | 14 |

La forme, liée aux changements de mesure et d'écriture (abacbac), témoigne d'un jeu d'alternance. Elle ne supporte ni coup de théâtre ni révélation et ne présente aucun paroxysme ni tension. Ce finale ressemble davantage à la résolution d'un problème même s'il ourdit un pressentiment quant au mystérieux argent de Rose : il s'achève sur le ton de do majeur,

brillant, après un début *do* mineur. Une claire prééminence des épisodes lyriques, faisant la part belle aux joyeux lurons que sont les soldats, apparaît. L'alternance – donc le retour – joue un rôle sur la perception du temps, elle donne l'illusion qu'il pourrait s'arrêter – et donc – la machine à recrutement avec lui. Le traitement est différent dans la zarzuela : la prééminence de l'écriture lyrique fait qu'il n'y a pas d'alternance mais une très courte interruption : le déroulement du temps ne semble pas altéré.

Tableau présentant la structure du finale I de *El Valle de Andorra* (n° 8)

| | Mesure | Armure | Tempo | Écriture | Livret | Nb mesures |
|---|--------|--------------|------------------------------------|--|--|-----------------|
| 1 | 2/4 | <i>sol M</i> | <i>Allegro ou Mod^{to}</i> | "hablando" sur la musique (mélodrame) puis "Recit" Maria, puis ch et Capit chantent sur musique du début | Capitan fait l'appel : Victor déserteur Maria se décide Armée en marche | 87 |
| 2 | C | = | <i>Agitado</i> | <i>parlante</i> | Maria paie | 12 |
| 3 | 2/4 | = | <i>Tiempo 1°</i> | lyr, même motif que début | Armée en marche + comm Maria "ya es libre" | 60 (total :159) |

La section 1) contient déjà un coupe ternaire aba' avec un motif mélodique, repris d'ailleurs dans 3). Aucune tension non plus n'est notée dans la partition espagnole, plutôt aimable elle aussi. L'écriture mélodramatique est absente chez Halévy, elle est peut-être compensée par la longue introduction orchestrale et des déplacements d'acteurs (le monologue de Rose est interrompu). La structure est moins variée, plus simple. On constate moins de changements d'armure et de tempo. L'opéra-comique ne dissocie pas les commentaires de Rose du départ de l'armée alors qu'ici les deux éléments sont traités de façon simultanée, en superposition.

En réalité, une autre décomposition de l'épisode est possible malgré l'absence de changement de tempo :

Tableau présentant un autre découpage du finale I du *Valle de Andorra*

| | mesure | armure | tempo | écriture | livret | nb mesures |
|------------------------------|--------|--------------|-----------------------------------|-------------------------------|----------------------|---------------|
| A1 | 24 | <i>sol M</i> | <i>Allegro</i> ou <i>moderato</i> | mélodrame | appel | 48 |
| | | | | <i>recitado</i> | décision María | 8 |
| B ou A' puisque même mélodie | | | | chanson | "nosotros en marcha" | 30 |
| 2 | C | | <i>agitado</i> | recitado à 2 | María paie | 12 |
| B' ou A''3 | 24 | | <i>tiempo 1°</i> | chanson "como de la X a la Q" | "nosotros en marcha" | 60 |
| | | | | | | (total : 158) |

Cette nouvelle répartition induit plusieurs constats :

- on compte 90 mesures de chanson contre 68 de *parlante* mais, selon nombre de temps, l'écart se réduit à 90 contre 80. Une équivalence de durée apparaît, marquant une différence avec Halévy pour lequel l'écriture lyrique dominait nettement.
- la structure est différente si l'on considère l'écriture : chaque partie est séparée par un *recitado*, qui renforce l'articulation dramatique. De plus, la répétition de la même chanson a deux effets : le temps ne s'arrête pas, et rien n'altère la mission des soldats (de plus, la ritournelle A emploie la même mélodie que la chanson). Il en ressort une plus grande cohésion.
- la fin du finale diffère en grande partie. Dans l'opéra-comique, Lejoyeux offre une chanson en solo, interviennent un changement de mesure pour le *parlante* de Rose puis un retour à la mesure précédente pour la conclusion orchestrale, alors que la zarzuela s'achève sur la chanson, María s'exprime en *parlante* sur la ligne du chœur. Dans la zarzuela, le groupe anéantit, prend le pas sur l'individu, dans l'opéra-comique, Rose a le dernier mot... La musique contribue à cette focalisation héroïsante. Deux façons donc de traiter le personnage et d'en faire une héroïne tragique s'opposent.
- dans les deux cas, la décision de Rose-María conclut le mélodrame ou le *parlante* en *recto tono*.

3) Procédés de composition

De même que la structure, les choix en matière d'écriture s'avèrent révélateurs d'une démarche propre à chaque compositeur.

a) *Recto tono* contre mélodrame

Le mélodrame a ici un rôle des plus dramatiques : un problème affleure, la ritournelle continue imperturbable, comme une métaphore de l'humain s'érigeant contre le système, la tension est palpable. De plus, la voix parlée sur la musique crée une discordance⁵⁰. Curieusement, la partition française indique comme dernière intervention parlée de Rose "Si je savais à qui m'adresser", et la musique du finale se fait entendre. Or, cette phrase est située au beau milieu de son monologue. Qu'en est-il de la suite ? Est-elle dite pendant la longue introduction orchestrale, la musique qui pourrait aisément porter un texte de mélodrame ? En effet, le texte est une suite de questions, d'hésitations et la partition exploite en le modulant un motif arpégé ascendant qui, selon Reicha cité au premier chapitre, pourrait être une "traduction", une équivalence de la syntaxe régissant la phrase musicale et la phrase littéraire. Le langage parlé, les *tremolos* dans le grave, agissent comme une représentation, une suggestion des tourments intérieurs, d'une profondeur, d'une lutte souterraine entre Bien et Mal.

Il y aurait donc un reflet supplémentaire dans les moyens employés, même si cette version française préfère le chant *recto tono* au mélodrame. En effet, l'emploi d'une ritournelle, typique de la musique de scène (la musique du bal par exemple, dans *Le Domino noir*) régit dans les deux cas l'épisode du décompte :

⁵⁰ Voir les travaux de référence autour de la dramaturgie du mélodrame : Guy GOSSELIN, "Le mélodrame des origines à 1860. Gestualité et forme musicale", in *CIREM*, pp. 57-75 ; Daniel BANDA, "Les Trappes du mélodrame", in *Musical. L'opéra romantique allemand*, n°6, 1^{er} trimestre 1988, pp. 39-49 ; Jean-Christophe BRANGER, "Le Mélodrame musical dans *Manon* de Jules Massenet", in Paul PREVOST (dir.), *Le théâtre lyrique en France au XIX^e siècle*, Metz, éd. Serpenoise, 1995, pp. 239-277 ; Emilio SALA, *L'opera senza canto*, Venise, Marsilio, 1995.

Le Val d'Andorre, finale I, p 243 m. 49-54 :

Violons I

Violons II

Altos

Lejoyeux

Ser - gent comp-tez les tous il nous faut à l'ins - tant en trou - ver quin-ze i - ci

Violoncelles

Contrebasses

El Valle de Andorra, final primero, p. 4 m. 21-32 :

Violons I

Violons II

Altos

Maria

Sargento

Capitan

parlando

Adelante muchachos; así firmes, dos, cuatro, doce, catorce, uno falta que es esto ? Sargento Liron ?

Violoncelles

The musical score is written for a scene. It includes the following parts:

- V. I**: Violin I, treble clef, one sharp.
- V. II**: Violin II, treble clef, one sharp.
- A.**: Alto, bass clef, one sharp.
- Maria**: Treble clef, one sharp, no notes.
- Sargento**: Treble clef, one sharp, lyrics: "Que hay un desertor mi Capitan (...)".
- Capitan**: Bass clef, one sharp, no notes.
- Vc.**: Violoncelle, bass clef, one sharp, melodic line with many accidentals.

La ritournelle du mélodrame espagnol est jouée au violoncelle, elle est composée de deux parties, aux tonalités de *sol* majeur et *sol* mineur clairement définies. Pendant ce temps, les violons et les alti évoluent en *tremolo* sur des valeurs de blanches qui, même si le stéréotype de la tension et de l'angoisse est évident, rappellent les *tremolos* de l'introduction de la partition de l'opéra-comique, sur des blanches, et dont le contour de la ligne est très proche !

La ritournelle de l'épisode français correspondant, en *recto tono*, intervient sur un changement de mesure : 6/8 vers 2/4.

La différence consiste dans le fait que ce n'est pas mélodique, la fonction de la répétition n'est pas égale, la reprise est annulée, on entend juste le motif. L'accompagnement exacerbe la crise avec des accords de septième et le *tremolo* est aussi présent mais réparti différemment. Ils sont entendus en permanence, de façon simultanée à l'élément mélodique, la superposition générant un contraste alors que l'opéra-comique fait entendre des blanches en *tremolo* sur l'intervention Rose, laquelle intervention (elle veut agir) a lieu sur des cadences affirmées dans la zarzuela comme si la version espagnole annonçait la décision alors que la version française accentuait l'hésitation, le trouble. La musique espagnole est en avance sur

l'intrigue, elle annonce (effet qui rappelle Don Henrique quand il refuse de signer) : le personnage est ainsi mis en valeur, il devient en quelque sorte un héros par la fermeté à toute épreuve de sa décision. De plus, les premières mesures de chaque finale contenaient déjà ce choix : un rythme martial dans la zarzuela, un *tremolo* dans l'opéra-comique, deux choix musicaux aussi opposés que le sont l'assurance et l'hésitation.

c) un drame au féminin ?

Observons la polarité de l'écriture vocale au moment de la première intervention de Rose-María. Il s'agit d'un "récit" dans les deux cas, confirmant le caractère très sérieux de la décision.

L'intervention de Rose (à part) est plus longue que celle de Maria. Une pédale de *la* bémol portant une septième de dominante et un accord parfait de la tonique en *ré* bémol majeur vers une suspension en *do* mineur caractérisent les choix harmoniques de ces 10 mesures. Les cordes tremolo, une tenue de clarinette, la fin en tutti et la voix *recto tono* caractérisent les choix d'orchestration.

Halévy p. 244 m. 71-81 :

Clarinettes I-II
en sib

Violons I

Violons II

Altos

Rose
(à part)
Ô mon Dieu je frissonne et de crainte et d'horreur eh

Violoncelles

Cl.

V. I

V. II

A.

Rose
quoi! c'est là le sort qui le menace mon sang se glace

Vc.

Rose, à part.

(Ô MON DIEU) Je frissonne
Et de crainte et d'horreur.

A Lejoyeux

Eh quoi ! C'est là le sort qui le menace !

Lejoyeux

Telle est la loi !...

Rose, à part.

Mon sang se glace !

Ah ! je n'hésite plus... et dussé-je aujourd'hui

Me perdre en le sauvant... je me perdrai pour lui !

Elle entre vivement dans la ferme.

L'intervention de María n'est fondée sur aucun commentaire quant à son humeur, contrairement au texte français ; l'efficacité dramatique semble recherchée, ce passage tire plus du côté de la fonction du *parlante* alors que Rose bénéficiait d'une intervention en soi, sur elle-même. L'évolution de *sol* mineur vers *sol* majeur, en termes de mode, est inverse à celle de la partition française. Gaztambide emploie davantage de *tremolo* (très exploités dans le mélodrame précédent) mais ceux-ci n'ont pour unique support que des tenues et le pupitre des cordes. Un motif rythmique martial très affirmatif accompagne le texte "y aún vacilo y aún dudo" (je vacille, je doute encore). Par ailleurs, les contours mélodiques sont très proches, notamment en raison des intervalles de seconde ascendants et descendants.

Gaztambide p. 5-6 m. 49-51 :

The musical score is for a scene from a play, featuring a vocal line for Maria and a string accompaniment. The score is in 2/4 time, key of D major. It consists of five staves: Violons I, Violons II, Altos, Maria, and Violoncelles. The vocal line for Maria has the lyrics "y aun va - ci - lo y aun du - do". The string accompaniment features a rhythmic motif of eighth notes and a tremolo effect.

TODOS y MARIA. (Aterrada.) ¡Fusilado!

MARIA. (Con suma agitacion.) ¡Y aun vacilo! Y ¿aun dudo? (Resuelta.) No.

MUSICA

Nada importa, si le salvo,
que por él me pierda yo.⁵¹

⁵¹ (Terrifiée) Fusillé ! / (Avec une grande agitation) Et je chancelle ! Et je doute encore? (Résolue) Non. Peu importe, si je le sauve, si pour lui je me perds moi-même.

La conclusion à tirer de cette comparaison est une intervention de María plus courte mais très proche mélodiquement, une inversion du mouvement harmonique, des *tremolos* déplacés dans l'épisode précédent mais des tenues cordes persistantes. La partition de la zarzuela contredit le texte. Une différence harmonique marque la suite : Rose conclut sur un tutti lumineux en mineur pour la désigner et accentuer le sérieux, la gravité de la faute (la morale domine), María finit en majeur, comme si sa décision relevait d'une victoire (la morale domine aussi, mais du point de vue du sacrifice personnel). La transition espagnole est moins dramatique mais en lien avec le déroulement temporel ininterrompu voulu par Gaztambide. Le discours rappelle celui de l'opéra, en partie en raison de l'importance du récitatif, mais surtout en raison de l'épaisseur tragique et mélodramatique du personnage féminin.

La deuxième intervention du personnage montre un choix similaire de la part de Halévy et Gaztambide. À la mesure 159 du premier et à la mesure 87 du second, un changement de mesure (en C) apparaît, élément qui attire d'autant plus l'attention que l'exploration de la tonalité de la médiane est avérée dans les deux partitions dans les mesures suivantes. L'enchaînement avec la chanson s'effectue dans les deux cas (il faut compter en plus un aparté sur la cupidité et la boisson de Lejoyeux) et avec elle un retour à une mesure à deux temps. L'accompagnement diffère, mais le geste orchestral (l'orchestre est dépouillé) initiant le *parlante* est similaire : pour Rose, le violon 2 joue quatre doubles croches sur le premier temps (*misisisi*) suivies d'un si blanche pointée précédant les paroles "un instant par pitié". Pour María, le violon 1 joue également quatre doubles croches (*sol si la sol*).

Halévy p 253 m. 159-160 :

The musical score for measures 159-160 of Halévy's opera is shown. The score includes staves for Violons I, Violons II, Altos, Rose, and Violoncelles. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The music is in a minor key. The lyrics for Rose are 'Un ins - tant par pi - tié'.

Gaztambide p. 9 m. 87-89 :

Agitado

Violons I

Violons II

Altos

Maria

Un - in - stan - te de - te - ne - os

Agitado

Violoncelles

Contrebasses

On conclut que la question des stéréotypes d'accompagnement se pose dans la mesure où le réflexe n'est pas toujours le même. Il semble que Gaztambide conserve les effets qui conviennent, qui sont attendus, mais les altère selon ses vœux.

B. FINALE II : les temps d'arrêt

1) texte et traduction

Le finale II du *Valle de Andorra* commence à la scène 14 de l'acte II, "escena ultima", qui est d'abord parlée. Celui du *Val d'Andorre* s'étend des scènes 14 à 18 de l'acte II.

Texte français⁵² :

scène 14 : (chœur)

Des fiancés c'est la fête
Et deux amants en ce jour
lorsque leur hymen s'apprête
vous jurer constant amour

scène 15 (*parlante*)

SAT : Ah ! c'est un fait mon malheur est certain et la coquette se marie
LEJ : que dites-vous ?
SAT : ô perfidie Georgette épouse son cousin
LEJ : mais pas du tout mais pas du tout c'est Rose qu'il épouse
SAT : c'est Georgette
LEJ : allons donc
SAT : dans ma rage jalouse je ne le sais que trop bien
LEJ : au diable tout cela je n'y comprends plus rien

scène 16 : Reprise chœur +

sous le vieil arbre du village
lorsque deux cœurs se sont unis
à jamais l'honneur les engage
comme si Dieu les eût bény
c'est un serment qui les engage
comme si Dieu les eût bénis
comme si Dieu les eût bénis
les eût bénis

STÉPH : quand sous ma foi tu t'es placée
ici je te promets l'hymen
sois aujourd'hui ma fiancée
tu seras ma femme demain
tu seras ma femme demain

| STÉPH | GEORG | CHŒUR |
|--|--|---|
| sous ma foi ta foi s'est placée ici je te promets l'hymen sois aujourd'hui ma fiancée tu seras ma femme demain oui sois aujourd'hui sois fiancée et ma femme demain | à vous mon cœur et ma pensée à vous mon amour et ma main à vous mon cœur et ma pensée à vous mon amour et ma main à vous mon cœur mon cœur et ma main mon amour et ma main | À lui son cœur et sa pensée à lui son amour et sa main à lui son cœur et sa pensée à lui son amour et sa main à lui son cœur son cœur et sa main son amour et sa main |

scène 17 : *parlante*

LES PAYSANNES : Rose allait nous quitter nous l'avons retenue

⁵² Nous reproduisons le texte de la partition avec ses répétitions.

et nous la ramenons

ROSE : par pitié laissez-moi
ah ! comment dérober ma douleur à leur vue
et leur cacher ma honte et mon effroi

STÉPH : vous n'avez pas voulu Rose de ma tendresse
et le devoir pour moi remplace le bonheur
mais sur votre avenir je veillerai sans cesse
ainsi qu'un tendre frère et vous serez ma sœur
oui vous serez ma sœur

scène 18 : toujours *parlante*

THE : Il est donc vrai les voilà tous les deux
Arrêtez/Ecoutez tous arrêtez cette femme
Connaissez-la c'est une infâme

TOUS le monde : Que dit-elle ?

THE : Apprenez (un secret) un secret odieux
je voulais le cacher dans le fond de mon âme
mais puisqu'elle ose ici se montrer à vos yeux
puisque'elle ose affronter ma vue
je dirai tout

TOUS : parlez parlez

ROSE : je suis perdue

STÉPHAN : ô mon Dieu quel effroi

ROSE : Stephan (laissez-moi) laissez-moi

THE : "récit"

Hier en m'éloignant et pendant mon absence
je lui laissai mes clefs mon argent
ma maison () ma maison où j'avais recueilli son enfance
Aujourd'hui je reviens tremblante devant moi
sur son front se peignait et le trouble et l'effroi
en la voyant ainsi redouter ma présence
je ne sais quel soupçon avait glacé mon cœur
j'entre chez moi (que vois-je hélas ô surprise) malheureuse ô douleur
que vous dirais-je enfin jusqu'aujourd'hui si pure
comment a-t-elle osé ma force me trahit
mais ici devant tout devant Dieu je le jure
elle m'a volé cette nuit

TOUS :

ô mon Dieu (ô ciel) ô mon Dieu ô mon Dieu

THE :

maintenant soyez heureux près d'elle
donnez-lui votre nom et soyez son époux

STÉPH :

son époux

GEORG :

 rassurez-vous
c'est moi qui suis sa femme

THE :

ô méprise cruelle

ô mon Dieu qu'ai-je fait

STÉPH :

mais je n'ai pas besoin
de ce lien sacré pour repousser ce crime
non non c'est impossible ici pauvre victime
de ton honneur je suis le garant le témoin

JACQ :

nous le serons tous deux viens ma fille chérie
mépris honte et malheur à qui te calomnie

CHŒUR :

Mépris honte et malheur à qui te calomnie

JACQ :

mon enfant relève ton front
Dieu pèse tout dans sa balance
justice honneur à l'innocence
et pour l'accusateur l'affront

TOUS :

l'affront l'affront l'affront ()

STÉPH :

d'un seul mot tu peux tout détruire
()contre toi puisque l'on conspire
d'un mot confonds tes ennemis
défend toi

TOUS :

()défends-toi défends-toi défends-toi Rose

ROSE *parlé* :

je n'ai rien à vous dire

TOUS :

parle réponds

ROSE :

je ne le puis

JACQ :

quoi te laisser ainsi confondre
réponds pour toi même pour moi

TOUS (chœur)

parle réponds () Rose réponds

ROSE :

non non je n'ai rien à répondre (non) rien rien

TOUS :

rien

()CHŒUR :(JACQ : rien il est donc vrai grands dieux)

ô mon dieu c'est donc vrai ah c'est donc vrai

CHŒUR :

(toi) l'opprobre du village
 quitte pour jamais ces lieux
 et la rougeur sur le visage
 fuis pour toujours loin de nos yeux
 loin de nos yeux
 pauvres gens de ces campagnes
 (nous) l'honneur (seul est) en notre loi
 va-t'en car l'air de ces montagnes
 serait trop pur trop pur pour toi
 va-t'en () va-t'en va-t'en va-t'en
 car l'air de ces montagnes
 serait trop pur trop pur pour toi
 () va-t'en va-t'en va-t'en va-t'en
 fuis va-t'en

STÉPH :
 ô désespoir affreux ô douloureux regrets
 non je ne te crois pas Rose un seul mot de grâce

JACQ :
 près d'elle à l'avenir voici (Stéphan) voici ta place
 voici la mienne désormais

| SOLISTES | CHŒUR |
|---|--|
| ô torture / pauvre fille que j'endure / si gentille ah quel moment douloureux n'est-il donc plus d'espérance ô mon dieu vois ma/sa souffrance | toi l'opprobre du village quitte pour jamais ces lieux et la rougeur sur le visage fuis pour toujours loin de nos yeux loin de nos yeux pauvres gens de ces campagnes nous l'honneur en notre loi |

| Rose | G et T | STEPH | SAT | JACQ | CH |
|---|--|--|----------------------|--|---|
| ah mon père ah mon père ah ne m'abandonnez pas mon père ah dirigez mes pas oui guidez mes pas il n'est pour moi plus d'espérance pitié pitié de ma souffrance ah mon dieu vous guiderez mes pas | ô suprême providence ah ne l'abandonnez pas hélas daignez guider ses pas ah oui guidez ses pas il n'est pour elle d'espérance mon dieu que dans votre clémence ah mon dieu vous guiderez mes pas | vous qu'elle aime comme un père ah ne l'abandonnez pas hélas ne l'abandonnez pas ah dirigez ses pas il n'est pour elle d'espérance mon dieu que dans votre clémence ô dieu puissant guidez ses pas ô dieu guidez ses pas mon dieu mon | ô suprême =ST | oui je t'aime comme un père je guiderai tes pas ma fille je guiderai tes pas ah oui je guiderai tes pas = ST | va t'en car l'air de ces montagnes serait trop pur trop pur pour toi va t'en va t'en va t'en va t'en car l'air de ces montagnes serait trop pur trop pur pour toi va t'en va t'en va t'en va t'en fuis va t'en nous pauvres gens de ces campagnes l'honneur l'honneur en |

| | | | | | |
|--|--|------------------------------|--|--|---|
| mon dieu mon dieu ah guidez mes pas | mon dieu mon dieu ah guidez ses pas | dieu ah guidez ses pas | | | notre loi va t'en car l'air de nos montagnes est trop pur trop pur pour toi est trop pur trop pur pour toi va t'en va t'en va t'en va t'en oui fuis va t'en |
|--|--|------------------------------|--|--|---|

Le chœur évolue en valeurs plus brèves que les solistes, la morale est sévère. Les paroles des solistes sont proches mais une division naît entre hommes et femmes pour "ô...". L'opposition entre le chœur et les solistes est attendue : le premier rappelle la morale, les autres sont atterrés. La structure pourrait se formuler ainsi :

chœur / *parlante* / chœur / *parlante* / ensemble / scène / chœur (*parlante*) / ensemble

Notons également la présence de Dieu à travers les mots "foi", "bénis", "hymen", "prière" et "guidez ses pas". Le chœur est très présent et son rôle est varié à l'extrême : il consacre la fête et se veut le garant de la morale.

Pour aborder le finale espagnol, remontons aux scènes précédentes qui ne sont pas encore chantées pour mieux comprendre le transfert.

À la scène 12, Teresa apprend du capitaine que María a payé 1500 livres, dans une ambiance de bal (musique), alors que la fête est comprise dans le finale d'Auber. À la scène 13, Colas croit que Luisa se marie, tandis que dans le livret français c'est Theresa qui croit que Rose se marie, le quiproquo est plus grave. À la scène 24, quatre courtes répliques des "aldeanos" et des personnages à propos de la célébration précèdent l'irruption forcée de María, Victor lui rappelle qu'elle a dédaigné son amour. Tous ces incidents sont traités de façon uniquement dialoguée dans le livret espagnol. Lors de la scène finale, après la réaction de Theresa qui provoque la révélation de l'identité de la voleuse, le premier "oh" de surprise des personnages en présence est lui aussi parlé ; la musique ne commence qu'après cette première réaction, c'est-à-dire quand la crise éclate.

VIC : María María
 MARÍA : Ay cielos
 CORO : qué horror
 VIC : no no
 yo rechazo esa impostura
 su inocencia aclamo yo
 con mi labio y con mi acero
 defender sabré su honor
 MAR :
 Si de entrambos hija mía
 te defiende aquí la voz
 cubra eterno vil oprobio
 a quien hoy te calumnió
 CORO :
 cubra eterno vil oprobio
 a quien hoy te calumnió
 MARCELO :
 Hija del alma
 pobre María
 alza tu frente
 pura y sin par
 Dios tu inocencia
 ve desde el cielo
 Dios la impostura castigará

CORO + Luisa + Victor uniss ch:
 alza tu frente pobre María
 Dios tu inocencia
 protegerá

| María | Luisa | Victor | Marcelo | Coro tiples - TB | |
|---|--|---|--|---|-----|
| A tantas penas el alma mía pronto muy pronto sucumbirá sucumbirá a tantas penas el alma mía pronto muy pronto sucumbirá a tantas penas el alma mía pronto muy pronto sucumbirá ah A tantas penas el alma mía pronto muy pronto sucumbirá a tantas penas | al za ⁵³ tu frente pobre María pobre María alza ⁵⁴ tu frente pobre María Dios tu inocencia protegerá protegerá alza tu frente pobre María Dios tu inocencia protegerá ah Hija ⁵⁵ del alma pobre María alza tu frente pura y sin par | alza tu frente pobre María pobre María alza tu frente pobre María Dios tu inocencia protegerá alza tu frente pobre María Dios tu inocencia protegerá ah alza tu frente pobre María Dios tu inocencia protegerá | Hija del alma pobre María alza tu frente pura y sin par pura y sin par alza tu frente ⁵⁶ pobre María Dios tu inocencia protegerá protegerá alza tu frente pobre María Dios tu inocencia protegerá ah Hija del alma pobre María alza tu frente pura y son par | Hija del alma pobre María Dios tu inocencia protegerá =L | = L |

⁵³ "uniss ténors, comme les basses", valeurs plus longues

⁵⁴ valeurs plus courtes

⁵⁵ choeur unisson

⁵⁶ uniss basses valeurs courtes

| | | | | | |
|--|--|---|--|-----|--|
| pronto muy pronto muy pronto sucumbirá a tantas penas el alma mía pronto muy pronto sucumbirá pronto muy pronto sucumbirá ah si | Dios tu inocencia vé desde el cielo Dios la impostura castigará alza tu frente Pobre María po bre María Dios la inocencia protejerá protejerá | Dios tu inocencia protejerá protejerá alza tu frente pobre María Dios tu inocencia protejerá Dios tu inocencia protejerá protejerá | Dios tu inocencia vé desde el cielo Dios la impostura castigará = Luisa | = L | |
|--|--|---|--|-----|--|

Luisa renvoie aux ténors puis au chœur à l'unisson, premier élément de proximité, d'alliance ; tous chantent les mêmes paroles sauf María.

(Allegro)

VIC :

Tan pérfida calumnia
confunde sin temor

MARCELO :

Defiendete hija mía

Responde a nuestra voz

CORO :

responde dí

MARIA :

No puedo

VICTOR :

qué escucho

MARCELO :

por qué no

LES DEUX :

Y bien ?

CORO :

Y bien responde

MARIA :

Ah no no sé

VICTOR, MARCELO, CORO :

Gran Dios

VICTOR :

María

MARCELO :

no detente

tu puesto es otro allí

aqueste solo es mío

huyamos infeliz⁵⁷

⁵⁷ Intervention avant la dernière reprise de l'ensemble qui suit dans le livret, correspond ainsi au texte français. "Cabañas" pour renvoyer à "campagnes" du livret français (comme "libre/livre" de Marcelo et "florès/flores" d'Inés)

[illegible]

⁵⁸ unisson sur Maria sauf basses mais homo

livret : por siempre huye de aquí.

60 livret : montañas

| | | | | | | |
|--|--------------------------------|---|--|---|--|---|
| | ah alejate de aquí ¿? | piedad ah piedad de la impiedad ⁶¹ tened oh compañeros piedad de la infeliz | | ah la esperan solo aquí oh Dios piadoso alivia su barbaro sufrir oh Dios piadoso alivia su barbaro sufrir | | no hay ya en nuestras cabañas abrigo para ti ¿? -quí |
|--|--------------------------------|---|--|---|--|---|

La structure quadripartite (*parlante/ensemble/parlante/ensemble*) renvoie d'emblée à la *solita forma*. L'orientation prise par le texte espagnol provoque quelques distances entre les livrets.

Teresa ne se rend pas compte, dans la zarzuela, qu'elle a commis une erreur (ce qui augmente le tragique dans l'opéra-comique, ou tout au moins la tension), son cri de douleur est remplacé par ceux des autres. Victor semble un peu plus chevaleresque (métonymies de la lèvre et de l'acier dans le premier *parlante*) que Stéphan qui apparaît comme un garant, un témoin, plus neutre. Marcelo-Jacques approuvent les propos du jeune homme et le chœur reprend leur menace. Les derniers mots de Jacques avant l'ensemble forment une phrase construite en chiasme, les propos équivalents de Marcelo forment un parallélisme de construction et une anaphore : deux solutions stylistiques pour mettre en valeur l'opposition entre innocence et calomnie.

Un long ensemble précède l'injonction à María de répondre, contrairement à l'opéra-comique. Cette demande n'est faite que par Victor, Marcelo et le chœur dans la zarzuela, sur le ton de l'invitation, alors qu'un échange impliquant à la fois Stéphan, Rose, tous, Rose, Jacques, le chœur, Rose et encore tous, les uns après les autres, est employé pour accentuer l'impression de désordre de la scène. María ne répond que par deux fois, pour quatre réponses de Rose. Une nouvelle fois, le souci de l'efficacité est palpable dans les choix espagnols.

⁶¹ probablement erreur : lire "infeliz".

La zarzuela propose un nouveau texte, mais on retrouve dans son premier ensemble "alza tu frente" les mots de Jacques "mon enfant relève ton front" du deuxième *parlante*. Dans l'opéra-comique, le premier ensemble est utile d'un point de vue scénique mais inutile du point de vue de l'intrigue (la célébration est spectaculaire et instaure une banalité pour mieux créer un contraste avec la suite) alors que dans la zarzuela, l'adresse directe à María "alza tu frente" donne le sentiment que tous sont avec elle. En réalité, les librettistes poursuivaient le même but, créer un contraste fort, le premier en juxtaposant banalité, bonheur ordinaire et révélation d'une infamie extraordinaire, le second opposant innocence, soutien, défense avec faute, abandon et accusation.

Le deuxième ensemble témoigne d'une vraie analogie : la traduction est proche mais la distribution du texte est très différente. En effet, elle oppose dans l'opéra-comique les solistes et le chœur, ce sont les hommes et les femmes qui confrontent leur texte dans la zarzuela (à l'exception de Luisa), ce qui implique une division du chœur. Ce ne sont donc pas les mêmes personnages qui chantent (Teresa est absente de la partition, Colas ne chante pas, Marcelo s'arrête avant les autres).

L'impératif employé dans l'opéra-comique, sous forme de prière, est adressé à Dieu dans l'opéra-comique, et aux juges dans la zarzuela, même si Dieu n'est pas absent du texte. L'énumération liminaire du second ensemble "dolor, desonra y lagrimas" (douleur, déshonneur et larmes) reprend celle, triple aussi, de Jacques "mépris, honte et malheur". Et, toujours du point de vue des modalités de traduction, on retrouve un exemple proche de ceux traités dans la deuxième partie : la traduction d'un mot par un autre non pas de même sens mais de même son. Ici, les "campagnes" deviennent "cabanas" (chalets). Enfin, les strophes comportent dans les deux cas 8 vers, des hexasyllabes dans le texte espagnols, des heptasyllabes surtout dans le texte français.

2) Structure

L'étude du texte impose un premier élément : le finale espagnol – comme souvent, si l'on se souvient par exemple de la comparaison entre *Le Songe d'une nuit d'été* et *El Sueño de una noche de verano* – commence plus tard, au moment de la crise, il favorise les passages lyriques, ici les ensembles, avec deux moments forts contrairement à l'opéra-comique dans lequel le *parlante* est plus long. Enfin, la répartition vocale est aussi différente : en cohérence

avec la volonté du librettiste espagnol de chercher une efficacité dramatique maximale (le chœur de célébration a disparu), certains personnages, considérés comme secondaires, ne chantent pas : Lejoyeux-Alegria et Saturnin-Colas. Enfin, le rôle du chœur et son rapport aux personnages divergent : festif puis juge dans l'opéra-comique, il s'oppose aux solistes et est écrit de manière strictement homorythmique (voix divisées parfois aussi). Il fait bloc, il ne fait qu'un comme un personnage. Dans la zarzuela, les femmes et les hommes s'opposent, notamment au moment de juger María. Ténors et basses ne partagent pas toujours leurs lignes ; ils sont associés à des personnages différents. Dans les ensembles, ils participent d'une tectonique très particulière, mouvante, contrastant avec l'opposition claire de l'écriture de Halévy (il ne faut pas généraliser, même si c'est le cas pour Auber également mais les *Diamants de la couronne* ne tombent pas dans un systématisme d'écriture). La conclusion pour le chœur réside dans le fait d'être un élément d'articulation structurelle plus ferme dans l'opéra-comique, quand dans la zarzuela la vraisemblance, à travers une vision plus individualiste ou générique, plus complexe, est préférée. Cette dernière vision accentue le "désordre" typique du finale, celle de l'opéra-comique s'axe davantage sur la vision imperturbable, intransigeante de la morale populaire, instance virtuelle – représentant bien sûr la voix divine – contre laquelle on ne peut combattre, et par conséquent tragique. Les avis sont partagés dans la zarzuela, l'opinion est tranchée dans l'opéra-comique, question contre couperet : deux choix dramatiques que la musique contribue à diffuser dans l'organisation du finale.

a) Répartition du texte

Tableau représentant la structure du finale II du *Valle de Andorra* (n°11)

| | Mesure | Armure | Tempo | écriture | livret | Nb mesures |
|---|--------|--------|----------------------------|---------------------------------|--|---------------|
| 1 | C | ré m | <i>Allegro Andante</i> | <i>parlante, recto tono</i> | "qué horror", condamnation calomnie Victor et Marcelo | 8+20 |
| 2 | 3/4 | = | Andante | Ens lyr | Marcelo solo puis ch puis ens "pobre María" | 85 |

| | | | | | | |
|---------------------|-----|---------------|------------------|------------------------------|--|-------|
| 3 | C | = | <i>Allegro</i> | <i>parlante</i> +ponct ch | Demande justification : María ne peut pas | -23 |
| 4 | 2/2 | <i>si b M</i> | <i>Allegro</i> | ens homo | plainte générale "dolor me esperan" | 40 |
| 5 | = | = | <i>Piu mosso</i> | ch≠ens | María implore "piedad" ≠ ch "baldon de estas montaña" | 17+12 |
| total : 205 mesures | | | | | | |

Comme nous l'avons écrit plus haut, la structure correspondant à la *solita forma* est claire, contrairement à celle du finale de Halévy. Ce dernier engage son finale plus tôt, ce qui oblige pour la mise en regard à confronter la fin du morceau français à l'intégralité du morceau espagnol.

Halévy donne davantage l'impression d'une scène, polysectionnelle, et donc pas d'un finale à l'italienne même si le caractère sérieux de la situation et le mouvement *Piu mosso* s'y prêtent. On note une accélération à la fin du finale français aussi mais les proportions différentes n'impliquent pas les mêmes conséquences. Le tempo ralenti du premier ensemble est attendu (de la même manière que le Larghetto des *Diamants*), il crée la "stupore" la plus longue. María répète six fois son texte ; le temps du *parlante* est beaucoup plus court que celui des ensembles.

Tableau présentant la structure du finale II du *Val d'Andorre* (n°15)

| | Mesure | Armure | Tempo | écriture | livret | nb mes |
|-----|--------|-------------|---|--------------------------------|---------------------------------------|-----------|
| 1 a | 12/8 | <i>mi m</i> | <i>Allegro</i> | | | 14 |
| | | <i>mi M</i> | | chœur homo, voix divisées | "Des fiancés c'est la fête" | 11 |
| b | C | <i>mi m</i> | <i>plus vite</i> | <i>parlante recto tono</i> | Sat/Lej : qui se marie | 12 |
| a' | 12/8 | <i>mi M</i> | <i>1° tempo</i> | chœur prolongé | "Des fiancés..." | 23 |
| c | 6/8 | <i>la m</i> | <i>Andantino espressivo</i> | Stéph clar fl vlc | "Qd sous ma foi..." | 13 |
| | | <i>la M</i> | <i>piu animato noire pointée = 88</i> | G/St/ch | "À lui son cœur" | 24 |
| a'' | C | = | <i>Allegro</i> | <i>parlante sop/Rose</i> | Femmes retiennent Rose | 11 |
| c | 6/8 | <i>la m</i> | <i>tempo di 1°</i> | Steph ligne très simple | Rose sera sa sœur puisque a refusé | 20 |

| | | | | | | |
|---------------------|-----|---------------|---|--|--|-----|
| | | | | (note répétées), fl clar vlc | son amour | |
| 2 | C | = | <i>Allegro</i> | <i>parlante</i> Ter puis "récit", <i>recto tono</i> ponctué, arpèges <i>tremolos</i> | Ther croit que Rose se marie, révèle le vol, chœur la pousse "parlez" | 23 |
| | | | <i>Allegro</i> <i>vivace,</i> <i>plus vite</i> | pas <i>recto tono</i> , parfois tenues et <i>tremolo</i> cordes, puis bass clar, une mesure tutti | Ther | 29 |
| 3 ou 2' | | <i>la b M</i> | <i>Allegro</i> | tutti, arpèges, réaction chœur, suite Ter, Steph (récit, croches répétées cordes), Jacques, d'abord ligne puis <i>recto</i> <i>tono</i> , dans la continuité | chœur choqué, Ther comprend son erreur, ///Steph rejette, Jacques entraîne chœur Rose invitée à se défendre | 55 |
| | 2/2 | <i>fa m</i> | <i>plus vite</i> | | injonction ch | 13 |
| 4 | | = | <i>Andante</i> <i>espressivo</i> : <i>Mt de la</i> <i>Romance du</i> <i>1^{er} acte,</i> <i>plus vite,</i> <i>I^o tempo,</i> <i>plus vite,</i> <i>Allegro</i> | | Rose ne peut répondre malgré appels | 41 |
| 5 | = | <i>la b M</i> | <i>Allegro</i> blanche = 96 | tutti chœur homo, solistes puis ens | "toi l'opprobre", "pauvre fille" | 112 |
| total : 401 mesures | | | | | | |

La structure est bien distincte, les polarités sont différentes ; elle affiche une coupe en quatre temps aussi, mais les subdivisions sont plus complexes, moins marquées. En réalité, une dramaturgie en trois temps est possible aussi, si l'on définit les différents moments suivants : paix, révélation (accusation et défense refusée), rejet. Du point de vue de l'écriture, cette structure trouve sa cohérence : chœur et solistes pour l'épisode lyrique, le récitatif de Theresa pour l'épisode *parlante*, puis l'ensemble pour un dernier épisode lyrique. Pour la

subdivision en quatre temps, il s'agit de différencier l'attaque de Theresa et le "non" de défense de Rose poussée par les autres. Il y a un net changement de caractère puisqu'on reprend la mélodie de la romance, mais le changement d'armure (passage à 4 bémols) coïncide avec la révélation de Theresa sur le mot "nuit" : de brillants arpèges en *la* bémol majeur soulignent le contraste entre secret et vérité. On pourrait donc aussi considérer que ce finale est articulé en deux temps : armure en dièses (avant la révélation) et armure en bémols (après la révélation). Le changement d'armure interviendrait comme un axe de symétrie au milieu du *parlante*, précédé et suivi d'un ensemble, l'un célébrant la fête, l'autre déplorant la faute.

Le finale espagnol commence au moment où le finale français en est à son mouvement 3 (ou 2' selon le découpage). Les deux comparaisons, l'une ne tenant pas compte de cet élément, l'autre en tenant compte, sont pertinentes. Dans le premier cas, le choix de la mise en musique d'une certaine partie du livret montre un écart. Halévy choisit – c'est une constante dans l'opéra-comique – d'inclure l'avant-crise quand Gaztambide – c'est aussi une constante dans la zarzuela – retarde l'entrée de la musique jusqu'à la crise. Dans un cas, la crise est sentie dans l'écriture, dans l'autre dans l'apparition de la musique, comme si celle-ci – dans les finales exclusivement – était le signe du problème, du sérieux, d'un dépassement des recours habituels. La musique concerne une autre dimension, un autre niveau du drame. Dans la zarzuela, la musique en général annonce la crise ; dans l'opéra-comique, la crise est signifiée par le *parlante*. Il s'agit là de deux choix compositionnels d'importance : chacun d'eux vise la question du rapport au langage de la musique. Soit cette dernière est considérée comme un relais de la parole lorsque la tension augmente, soit elle participe de la montée de la tension, sans se désolidariser du langage parlé. Le transfert confine ici à une véritable réflexion sur le théâtre lyrique en général.

Dans le second cas, si l'on compare strictement les partitions des textes équivalents – à partir de la réaction des personnages suite à la révélation – on constate que les deux derniers mouvements (l'impossibilité de répondre de Rose-María) et le rejet de celle maintenant nommée "opprobre du village" / "baldón de estas montañas" coïncident. C'est la gestion de la réaction des personnages suite à la révélation qui diffère : traitée comme le *tempo di mezzo* et la *stretta*, dans la zarzuela, elle suscite deux ensembles dans l'opéra-comique.

La réaction de Jacques (8 mesures) "Mon enfant relève ton front / Dieu pèse tout dans sa balance / justice honneur à l'innocence / et pour l'accusateur l'affront" génère tout le deuxième mouvement du finale de la zarzuela ! Ces quatre vers dont la traduction est très proche ("Relève ton front pauvre María, Dieu ton innocence protégera" / "alza tu frente pobre

María, Dios tu inocencia protegerá") sont distribués et répétés à toutes les parties pour aboutir à un mouvement de 85 mesures ! Comme pour certains exemples de traduction littéraire (notamment celle de *El Duende*), on retrouve ce procédé de glose, de disproportion, voire d'excroissance.

Les invitations à répondre de ses actes prennent davantage de temps dans l'opéra-comique, signe encore que les *parlante* sont valorisés. Étant donné l'extrême proximité des textes, il est évident que des temps de la structure coïncident mais en acceptant le caractère élastique de cette dernière. La chronologie, le déroulement de la scène, d'un point de vue linéaire, sont les mêmes, mais les choix musicaux dilatent ou restreignent certains passages du texte, pour en général se retrouver sur le tempo rapide final. À noter qu'il n'y a pas de répétition de texte dans ce finale français, ce qui est assez rare, sûrement à cause de la place immense accordée au *parlante*, cœur du morceau, et pour accentuer le *crescendo* dramatique.

b) L'alternance parlante/lyrique

Le nombre de mesures, nuancé par l'alternance, le jeu des tempi permet une lecture schématique qui appuie l'idée énoncée.

| | finale français | finale espagnol |
|---|---|--|
| nb mesures total | 401 | 204 |
| nb mesures finales à partir du même texte | 207 | 204 |
| calcul en fonction tempi | 172 mesures rapides dont 41 à 4 131 X2 + 41 X4 = 426 temps rapides 35 mesures lentes à 2 = 70 temps lents / 496 temps | 51 X 4 + 69 X 2 rapides = 342 temps rapides 85 X 3 lentes = 255 temps lents / 597 temps |
| nb mesures <i>parlante</i> | 178 + 14 /401 (95+14 =109) /207 | 51 /204 |
| nb mesures épisodes lyriques | 98 | 153 |
| pourcentage <i>parlante</i> | 48% (52% si l'on considère le texte commun) | 25% |
| pourcentage lyrique | 52% (24% si l'on considère le texte commun) | 75% |

À texte égal, à nombre de mesures égal, le finale espagnol est plus long, ce qui semble normal si l'on ne considère que le texte tronqué. La proportion de tempo lent est plus importante dans la zarzuela. Enfin, le pourcentage montre une faveur pour les épisodes lyriques dans la zarzuela, la répartition est équilibrée dans l'opéra-comique.

Les ruptures de tempo dans le finale espagnol, liées à la *solita forma*, s'opposent à la linéarité, l'impression d'accélération, puis le sentiment de panique suscités dans le finale français.

La question du *parlante* interroge le rapport texte-musique : le *parlante* se situe à la frontière des deux langages, lors de passages musicaux où la fonction de communication d'informations est entièrement remplie. Dans les épisodes lyriques, le texte est répété, on peut considérer qu'au-delà de son premier énoncé, sa fonction de communication n'est plus opérante. Le texte entre dans une autre dimension plus subjective d'appui, d'insistance, jouant sur le pathos (le nombre de fois où on désigne Rose par "opprobre" modifie non pas l'idée mais le sentiment, la conviction qui accompagne notre vision du personnage).

Il semble donc que la zarzuela, dans cet exemple représentatif mais n'excluant pas d'autres cas de figures, distribue des rôles distincts au texte et à la musique : le choix du début du finale et la répartition des écritures *parlante* et lyrique le montrent, reprenant le modèle de l'opéra italien pour l'ensemble mais créant une place, paradoxalement, plus importante au texte parlé (car la proportion globale de musique est souvent supérieure dans l'opéra-comique !). C'est en réalité une question de concentration : la musique ne sert jamais – pratiquement – la situation banale, elle est réservée aux moments les plus importants et ce, contrairement à l'opéra-comique. Cet état de fait explique sûrement en partie la disparition des couplets de la plupart des zarzuelas.

La structure musicale a été révélatrice d'une poétique générale, d'ensemble. L'analyse de l'écriture accentuera certains partis pris.

3) Écriture et relation texte/musique

a) Les épisodes lyriques : polarités et orientation du regard vers Rose-María

Si l'on considère le finale français dans son entier, il existe bien deux ensembles. Le premier, dominé par le chœur, célèbre l'union de Georgette et Stéphan qui finissent par y associer leur voix. Stéphan joue le rôle central : son solo lance la deuxième partie de ce qui

ressemble à un couplet de chanson, chanson interrompue par le *parlante* de Theresa. L'écriture de ce premier épisode choral laisse penser qu'il aurait pu se poursuivre en proposant une reprise du début, un refrain, et d'autres couplets lancés par le soliste comme dans de nombreuses chansons populaires⁶². En réalité, le "message", l'information est superficielle : la présence des deux fiancés, le rythme de danse, le groupe, ne laissent aucun doute sur le caractère, la fonction du morceau. Dans la zarzuela, cet épisode est traité dans une scène dialoguée et accompagné d'une musique de scène selon le livret. Une seule équivalence est possible pour ce type de numéro : les introductions d'acte. En effet, le deuxième acte de la zarzuela commence par un morceau similaire à ce chœur interrompu : les villageois rendent hommage à Luisa sacrée reine des fleurs. L'opéra-comique en proposait un lui aussi : un chœur de fête serti (comme les "boleros interpolados" !) de la chanson de "Pepita la basquaise" au début de l'acte II. Cette chanson, métaphore de la situation, répond au stéréotype de la chanson codée, nous pensons notamment à l'air de Catarina "les enfants de la nuit" au premier acte des *Diamants*. De plus, les personnages "principaux" ici sont Saturnin, instigateur du bal, et Georgette ! Il n'y a visiblement pas de place pour ce type d'intrigue secondaire dans la zarzuela. La note manuscrite que l'on peut lire au début du numéro d'introduction de l'acte II montre que l'intérêt est avant tout musical, chorégraphique, scénique, pittoresque et en aucun cas dramatique ou pis, littéraire :

En esta pieza se bailará al estilo del país y el Director podrá poner en la escena los instrumentos que sean propios como panderetas Xos Xas" (n°9 Introducción acto II).

L'attention est détournée de Rose qui, d'ailleurs, cherche à fuir, d'abord la révélation de l'identité de la donatrice puis la fête initiant le finale. Mais la fête ne dure pas, justement, car le *parlante* reprend ses droits, comme si ce type d'écriture et son message étaient prioritaires : il va en effet occuper l'équivalent de la moitié du finale.

Si cette fête est écartée de la partition espagnole, un autre ensemble prend une place considérable : le *concertato* "Hija del alma/pobre María/a tantas penas/alza tu frente". Remarquons que, comme pour le passage commençant par les mots "a mi linaje" dans *Los Diamantes*, celui-ci est lancé par un personnage seul, qui, de plus, est le représentant de l'autorité ou la sagesse, et comme s'il donnait le ton. Mis à part le vers de lancement, tous chantent le même texte, mais leur ligne mélodique diffère. Comme dit précédemment, cet ensemble est une excroissance d'une réplique de Jacques dans le livret français.

⁶² Structure chanson populaire : refrain, couplet (solo, parfois improvisé puis tous), refrain ad libitum.

Halévy p. 443 m. 219-220 :

Violons I

Violons II

Altos

Jacques

Violoncelles

Mon en - fant re - lè - ve ton front

fp

Camprodón a choisi de focaliser l'attention sur María à qui tous les personnages s'adressent ici, que tous encouragent pendant qu'elle doute de sa force. Ce soutien marqué à un personnage érigé en victime semble élaboré pour mieux la faire choir ensuite de son piédestal d'innocence. Le contour mélodique des premières mesures de Marcelo et la première intervention du chœur miment ce mouvement :

Gaztambide p. 3 m. 29-32 :

Marcelo

Hi - ja del al - ma po - bre Ma - rí - a

Le mouvement descendant, répété, suggère l'affliction ; la répétition à la fois mélodique et littéraire accentue le pathos, la lamentation. L'intervalle ascendant suggère que María lève physiquement son front vers le ciel, le chœur accompagne ce mouvement symbolique de la dignité, même si celle-ci est contrariée. L'écriture orchestrale participe de ce registre pathétique – et stéréotypé : l'innocence bafouée, calomniée constitue le nœud du mélo⁶³. La présentation du mouvement par Marcelo est soutenue par un *crescendo* orchestral : cordes et cors sont rejoints par les clarinettes et les bassons puis par les trombones et le figle, et convergent en un tutti sur l'entrée du chœur et des solistes. Les violons ponctuent par des

⁶³ Voir Emilio SALA, *L'opera senza canto...*

traits descendants, "foudroyants", stéréotypes de la tempête – celle des sentiments ici – relayés par les cordes graves et les bassons qui eux assurent une transition sur une gamme ascendante où chaque note est accentuée, inversant la tendance, accompagnant le geste vers le "haut". Deux mouvements contradictoires donc, deux forces opposées, le mal et le bien, l'innocence et le crime, la honte et la dignité, la foudre et le jour qui se lève... Puis l'ensemble se meut davantage : les voix masculines du chœur répètent les phrases en *recto tono* débutant sur la partie faible du premier temps, des contre-temps s'installent aux cordes, accentuant cette polarité vers le deuxième temps de la mesure présente dès le début avec l'accent sur "–ja" et "–ma" de "Hija del alma" (typique du *larghetto* qui anime souvent le *concertato*) et allant à l'encontre de la métrique espagnole (le "a" est muet en espagnol comme le "e" français en fin de vers). Plus le finale avance, plus le déséquilibre se fait sentir : ce sont les violons 2 et les alti qui, sur des doubles croches répétées éludant la première du groupe de quatre, accompagnent le motif principal, lui-même divisé en doubles croches aux violons, créant ainsi un frisson, un tremblement qui pourrait annoncer l'effondrement du "bâtiment" alors que l'on entend encore et encore "alza tu frente" désespérément avant l'homorythmie finale. Celle-ci est attendue, comme une compression, une concentration de toutes les tensions, comme une unanimité.

À quoi ce mouvement sert-il ? La relative homorythmie des voix et de l'orchestre, "comme un seul homme", mais respectant tout de même les individualités (quelques variantes dans les textes, quelques lignes divergentes), crée une pression autour de María : elle et le public connaissent la vérité que les autres personnages ignorent encore, eux qui considèrent son innocence comme acquise. On assiste à un renforcement de la tension entre l'entité ignorante (personnages) et l'entité savante – et impuissante (María qui ne peut parler, le public qui par définition n'est que spectateur) : on passe là du pathétique au tragique avec l'irruption de cette impossibilité de dire. Impossibilité à laquelle pallie la possibilité de faire sentir : c'est bien le rôle de la musique ici.

Le second ensemble est commun aux deux œuvres : il s'agit de la *stretta* dans laquelle Rose-María est rejetée, désignée comme l' "opprobre". La traduction est très proche comme nous l'avons constaté plus haut et pourtant la mise en musique crée un écart dans la lecture de cette fin d'acte. Premier constat commun : le chœur joue un rôle distinct de celui du groupe des solistes, le texte est d'ailleurs différent.

Chœur : « **baldon** de estas **montañas alejate** de **aquí** etc. »/"toi l'**opprobre** du **village quitte** pour jamais **ces lieux**"

Solistes : « **Dolor** desonra y lagrimas la esperan **solo** aqui, la dicha y la **esperanza** perdió la infeliz » / « (ô **torture** que j'endure ah) quel moment **douloureux** n'est-il donc **plus** d'**espérance** ô mon Dieu vois sa **souffrance** ».

Or, les voix supérieures (tiples) du chœur espagnol ne chantent pas le texte rejetant María, alors que le chœur français est unanime. Cette première scission accompagne le fait que, contrairement au groupe concertant français, unanime lui aussi, celui, espagnol, présente une voix dissidente : celle de Luisa. Cette remarque est à nuancer : la partie chantée de Luisa n'apparaît pas dans le livret ; la partition la place à l'unisson des ténors, mais sur quel texte ? Cette éventuelle inversion, ou en tout cas le fait que les voix féminines du chœur se rallient à celles des solistes, conduirait à un ensemble construit de façon moins systématique contrairement aux deux blocs formés par les solistes d'un côté, le chœur de l'autre dans le finale français. Rappelons aussi que deux personnages français ont disparu : Teresa et Colas. Deuxième constat : les entrées sont inversées. En effet, le finale espagnol présente d'abord le groupe des solistes (chantant l'accablement, la plainte) puis après une triple injonction ("alejate") du chœur seul, celui-ci s'ajoute aux parties solistes. Ce n'est qu'à la fin du mouvement, au début du *piu mosso*, que l'entrée anticipée des basses fait entendre distinctement "baldo de estas montañas". L'accusation injurieuse semble donc diluée dans le flot général à un élément près : les figures rythmiques pointées, qui, s'intercalant pratiquement tout le temps entre les noires de la ligne soliste, lui octroient peut-être une part d'intelligibilité. Des rythmes pointés régissent aussi la phrase française ("opprobre").

Gaztambide p. 21 m. 158-161 :

Solo alto
Te - ned oh! com - pa - ñe - ros pie - dad de la in - fe - liz

Victor
Te - ned oh! com - pa - ñe - ros pie - dad de la in - fe - liz

Tiples
do - lor des - hon - ra y la - gri - mas la es - pe - ran so - lo a - qui

Tenores
bal - don de es - tas mon - ta - ñas a - le - ja - te de a - qui

Bajos
bal - don de es - tas mon - ta - ñas a - le - ja - te de a - qui

Halévy p. 453 m. 290-292 :

Dessus
toi l'op - pro - be du vil - la - ge,

Ténors
toi l'op - pro - be du vil - la - ge,

Basses
toi l'op - pro - be du vil - la - ge,

Dans l'opéra-comique, c'est le chœur qui intervient en premier et fait entendre l'avis tranché des villageois. Le principe d'intelligibilité est ici en faveur de l'accusation. Un dernier appel de Stéphan, une confirmation de "sa place" par Jacques, puis deux temps après la reprise du chœur, le groupe des solistes intervient, en parfaite homorythmie, sur un seul texte à quelques vers près. Cette forme d'intelligibilité du groupe est garantie par des valeurs plus

longues que celles formant la ligne mélodique du chœur et l'absence de valeurs pointées ; l'articulation des phonèmes est décalée. On constate le même système que dans la zarzuela malgré des rythmes plus variés : quand les solistes évoluent sur des rythmes pointés, c'est un double point qui fait durer l'appui pour le chœur d'hommes.

La polarité est différente donc : le chœur moralisateur, unanime des hommes et des femmes est mis en avant (ils entrent d'ailleurs en premier) dans l'opéra-comique, vantant ainsi la morale et rapportant ce finale à l'esthétique du mélodrame. Dans la zarzuela, c'est le sentiment de douleur de María qui prévaut (son entrée est préalable) : le cas personnel, la psychologie, l'intimité du sentiment humain occupe le devant de la scène. Là encore, c'est une constante espagnole : lorsque dans le chapitre 2 de cette partie nous évoquions la confrontation entre les faux ermites et les soldats dans les *Diamants de la couronne* (finale I), nous observions que la version espagnole privilégiait la confrontation entre deux personnages identifiés, Rebolledo et Sebastian, représentants incarnés des religieux et des soldats. Une fois encore dans la zarzuela, l'individu est préféré au groupe d'un point de vue scénique et musical. L'idée d'une mise en avant, d'une polarité, trouve une traduction musicale concrète ici : l'ordre d'entrée des voix.

b) Les passages *parlante* : parler et ne rien dire

Quelques répliques déterminantes méritent d'être observées, une approche comparée par personnage et par situation permet de mieux cerner les choix. Ainsi, quelle que soit la version, les personnages cités renvoient à un type de prise de parole :

- Jacques/Marcelo et la parole sentencieuse
- Stéphan/Victor et la parole garante
- Rose/María et la parole impuissante

Le *parlante*, dont le noyau même est la parole, c'est-à-dire une idée, un fait, décrit ici la révélation du vol. La parole de Teresa (chantée ou déclamée selon les passages) se place contre celle de Rose-María, comme une attaque en attente de défense. Il en résulte un échange verbal avorté, un personnage poussé à parler, son refus de s'y soumettre ou plutôt son refus d'investir la parole – car Rose-María la prend – d'un message, d'un sens. Ce finale met donc en musique l'échec d'une situation de communication, celui de la recherche de la vérité, le refus aussi de la facilité, car dans le cas de Rose-María, aucune réponse simple ne saurait la

disculper. Il s'agit de la mise en musique d'une question morale : peut-on commettre un crime (voler) pour sauver quelqu'un ? Le finale du troisième acte répondra affirmativement, celui du second s'arrête à : "peut-on voler ?". C'est une question à laquelle il répond par la négation la plus ferme et convaincue, sans les tenants et les aboutissants connus par ceux à qui la parole est refusée : le public et le personnage mis en doute. La parole et l'évidence se trouvent dos à dos, évidence au sens de "mis à la vue" et par glissement "à l'oreille" à travers la distribution musicale. Il reste néanmoins la parole non pas agissante, mais celle qui réagit, qui traduit l'humeur, le personnage et celle qui tente de faire réagir, de pousser à l'action, car après tout le *parlante* est le lieu de l'avancée, de la nouveauté, de la décision, de la révélation. Il doit y en avoir une, pour l'organisation du finale et pour le devenir de Rose-María. Or sa non-révélation parle d'elle-même, elle en dit long, son silence est éloquent. Paradoxe de la dramaturgie, ironie fondatrice et structurelle de beaucoup de finales que celui qui, au lieu de livrer une révélation, préfère le malentendu, le quiproquo, le renoncement. Le désordre, le déséquilibre, la rupture du cycle, la crise en découlent car le silence induit la croyance, le vrai et le faux sont invérifiables, il faut un autre acte pour démêler le nœud. Cette quête de la vérité et/ou de la justice est à poursuivre. On peut comprendre pourquoi le finale musical commence à ce moment-là : la parole a perdu la raison, sa raison d'être, elle n'opère plus. On bascule dans une dimension régie par les sens, les émotions. C'est pour cette raison aussi que le lexique de l'alerte, de l'alarme, du trouble est récurrent dans les finales ; la "stupore" de la *solita forma* indique une transgression, un dépassement, une incompréhension. La phrase "c'est à perdre la tête" du finale II des *Diamants* s'inscrit comme tant d'autres dans ce registre.

Comment le positionnement de chaque personnage, à travers son texte, est-il traduit dans le *parlante* par les choix musicaux ?

En ce qui concerne Stéphan-Victor, il s'agit de démontrer les idées de défense, de confiance et de défi.

Halévy p. 439-440 m. 195-198 :

Violons I

Violons II

Altos

Stéphane

Violoncelles

p

cresc. molto

mais je n'ai pas be - soin de ce li - en sa - cré pour re - pous - ser ce cri - me...

Gaztambide p. 2 m. 9-12 :

Violons I

Violons II

Altos

Victor

Violoncelles

p

cresc. molto

yo re - cha - zo e - sa im - pos - tu - ra su i - no - cen - cia a - cla - mo yo

Les deux voix sont écrites *recto tono* sur des valeurs pointées et sont accompagnées des *tremolos* de cordes. De plus, on note une reprise du même motif. Il est intéressant de constater, peut-être n'est-ce là qu'un réflexe de composition, que la fin de l'intervention de

Séphan est accompagnée d'un arpège ascendant *tremolo* en *sol* majeur des cordes, quand celle de Victor commençait par un arpège *tremolo* en *la* majeur des cordes également ; dans l'allegro français (p. 437 de la partition, fin du récit de Teresa), des arpèges *tremolo* des cordes en *la* bémol majeur retentissent, quand les premières notes du finale espagnol dessinaient un arpège descendant sur la dominante de *la* mineur (*ré si sol# mi*).

Jacques-Marcelo assurent l'enchaînement avec le personnage précédent sur la même note (*si* bémol pour Halévy, *ré* pour Gaztambide). Jacques confirme ensuite une cadence en *sol* bémol majeur (a cappella) puis reprend le ton mineur de l'armure, *la* bémol mineur (passage de 6 à 7 b). Marcelo reprend aussi le ton mineur (*ré*) de l'armure (passage de deux à un bémol) mais toujours accompagné de *tremolos*.

Les contours de sa sentence, de son invocation, diffèrent : Marcelo évolue sur l'accord de *ré* mineur en arpège descendant deux fois, et lancé par un saut de quarte V-I, chaque note est accentuée. On lit le même lancement par un saut de quarte V-I pour Jacques, mais l'ambitus est beaucoup plus restreint. La formule, cadentielle aussi, est plus mélodique.

Halévy p. 441-442 m. 209-212 :

The musical score for measures 209-212 of Halévy's opera is presented. The score is in three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and common time (C). The tempo/mood is marked 'energico'. The dynamics are marked 'ff' (fortissimo). The score includes parts for Violons I, Violons II, Altos, Jacques (soprano), Violoncelles, and Contrebasses. The lyrics for Jacques are: 'mé - pris - hon-te et mal - heur à qui - te ca-lom - ni - e'.

Gaztambide p. 2 m. 21-24 :

Andante

Cor en ré

Cornet en la

Trombone

Ophicléide

Timbales

Violons I

Violons II

Altos

Marcelo

cu - lra e - ter - no vil o - pro - bio a quien hoy te cu - lum - nió

Violoncelles

Andante

L'orchestration diffère, les compositeurs n'emploient pas vraiment les mêmes procédés : l'invocation de Marcelo est marquée par un changement de dynamique, pour isoler, souligner le caractère solennel de l'intervention. Avec l'alternance V-I, et toujours les *tremolos* des cordes pour la transition, on assiste à l'entrée des cuivres (cornetines, trombones, figle) en tenues accentuées sur chaque *ré* (note la plus aigüe, et tonique) ; on croit entendre l'écho du Commandeur. Pour Jacques, Halévy opte pour un jeu d'imitations entre la voix doublée par les alti (*tremolos* de doubles) et avec une mesure de décalage, comme une voix qui résonne, l'écho tonitruant, les bassons et les cordes graves. Dans les deux cas, le chœur, sous son emprise, répète ses paroles sur une ligne simplifiée.

Non seulement le chœur prend le relais dans les deux cas, mais une similitude, dans les gestes, apparaît : le chœur espagnol, *recto tono*, est accompagné par une descente chromatique sur deux octaves de *la* à *la*, sur des noires accentuées des bois et le chœur français est conclu, lui, par une gamme descendante des violoncelles et des contrebasses en *la* bémol majeur. De plus, les cordes aigües de l'orchestre espagnol évoluent avec le chœur sur une oscillation de triples croches (*la sol#*) quand celles de l'orchestre français jouent aussi des

intervalles de secondes, en doubles croches en revanche, donnant également la sensation d'un frisson parcourant l'orchestre.

Imitation, écarts sensibles dans la "traduction" ou simples réflexes dans l'emploi de formules stéréotypées ? Il est difficile de trancher.

La distribution du texte dans ce *parlante* comme dans l'analyse des ensembles montre à nouveau que la version française privilégie le bloc vocal homorythmique quand la version espagnole préfère disséminer les interventions : la question de la préférence ou valorisation du groupe ou de l'individu est à nouveau posée.

| opéra-comique | zarzuela | traduction |
|---|--|--|
| | Mar <u>defiéndete</u> hija mía responde a nuestra voz | défends toi ma fille réponds à notre voix |
| G/St/J/ch <u>défends-toi</u> <u>défends-toi</u> <u>défends-toi</u> | Ch <u>responde dí</u> (R) | réponds dis |
| Rose (R) | Victor <i>que escucho</i> | qu'entends-je |
| <u>parle réponds</u> (R) | Marcelo <u>porque no</u> | pourquoi non |
| (J) | les 2 y bien | et bien |
| <u>parle réponds</u> <u>Rose</u> réponds (R) | Ch y bien <u>responde</u> (R) | et bien réponds |
| <u>rien !</u> <u>ô mon Dieu !</u> <i>c'est donc vrai</i> <i>ah ! c'est donc vrai !</i> | Vic/Mar/ch <u>gran Dios</u> Vic <u>María</u> (Mar) | grand Dieu María |

légende : texte souligné repris dans la traduction, en italique, texte différent et souligné en pointillé, sens proche.

María n'intervient qu'à deux reprises seulement : "no puedo" et "ah no no sé", elle semble mise à nu.

Rose induit un changement de mouvement, *Andante espressivo*, qui renvoie selon la partition au "mouvement de la Romance du premier acte. Il s'agit en réalité de la "romance" du deuxième acte, "Faudra-t-il donc pâle éperdue", qui était une mise en abyme de son destin. Ici le début solo cor anglais est repris puis le tutti est joué "plus vite", deux motifs sont aussi repris (le ton de *fa* dièse mineur d'origine devient *fa* mineur). Halévy a conservé le mouvement des intervalles à la basse et la mélodie de cor anglais mais a altéré le tempo, il ajoute le *recto tono* de Jacques pendant le solo.

Ce procédé assure à la fois une cohésion et une dimension symbolique à l'œuvre : on associe le caractère de la romance à celui de Rose (un peu à la manière d'un leitmotiv).

Car voici le texte de la romance :

Faudra-t-il donc pâle éperdue
Mourir ici sous le mépris
Ah de l'amour qui m'a perdue
le déshonneur hélas sera(it) le prix
lorsque le sort trop implacable
allait l'arracher de ces lieux
j'oubliai tout je fus coupable
mais il était si malheureux
que j'ai dit ô mon Dieu je suis trop misérable
et j'ai commis le crime en détournant les yeux

Halévy p. 448-449 m. 249-254 :

[illegible]

Dans l'acte II scène 3, Rose est seule en scène, comme lors d'une confession. La reprise de la romance dans ce finale substitue les paroles du moment à celles déjà énoncées, chantées dans l'acte II. Elle signe l'aveu, comme si Rose transpirait ces paroles, plus fortes que celles que lui arrachent les autres :

je n'ai rien à vous dire (parlé)
je ne le puis (parlé)
non non
non je n'ai rien à répondre rien rien (d'une voix éteinte)

Le texte de Rose est plus conséquent que celui de María, il est parlé pour la moitié, et l'absence de contenu de son intervention a un contrepoint contradictoire, le rappel de la romance explicative, comme si ce passage avait pu être remplacé par la romance elle-même, constituant un aveu direct et complet. Pour le public, qui a entendu la romance, c'est le cas.

Face à ce procédé de construction intellectualisant, qu'en est-il de la romance de María ? Elle a disparu ! Il ne reste qu'un monologue à la scène 3, traduit fidèlement jusqu'à ces dernières phrases, auxquelles Camprodón ajoute une fin un peu différente :

| fin du monologue de Rose précédant la romance II3 | fin du monologue de María II3 | traduction |
|---|--|--|
| Comme il me tarde à m'apporter cet argent qu'il m'a promis ! Ah ! mon Dieu ! Si ma maîtresse rentrait... si je ne pouvais remettre ce que j'ai pris avant son retour... si elle venait à découvrir... | Ah ! esta situación no puede prolongarse por mas tiempo ! Y ... si la señora Teresa volviese antes que yo pudiera poner el dinero que he tomado ! siento ruido ! Victor ! Oh ! si sospechara lo que he hecho sin que yo pudiese reparar mi falta... ! El, tan honrado, tan leal... me despreciaría y entonces... Oh ! entonces más valdría morir ! | Ah ! cette situation ne peut pas durer plus longtemps ! Et... si madame Teresa rentrait avant que avant que je puisse remettre l'argent que j'ai pris ! j'entends du bruit ! Victor ! Oh ! s'il soupçonnait ce que j'ai fait sans que j'aie pu réparer ma faute... ! Lui, si honorable, si loyal... il me mépriserait et alors... Oh ! alors mieux vaudrait mourir ! |

Deux remarques s'imposent : Rose craint avant tout que sa maîtresse ne découvre le vol, alors que María craint que ce ne soit Victor. L'idée que la mort serait préférable, idée formulée par María, lance la romance de Rose. Ce phénomène est contraire au finale : ici le morceau chanté français est remplacé par une phrase sommative espagnole. Pourtant, ce

procédé est récurrent quand il s'agit de faire disparaître les couplets. Il en va de même pour les couplets de Jacques adressés à Theresa sur le soupçon (acte II scène 12) qui sont désormais réduits à la phrase "es preciso que guardéis esa horrible sospecha" ("il faut que vous gardiez pour vous cet horrible soupçon"), traduction du vers refrain de la romance "Ah ! préservez bien ce fatal soupçon".

L'absence de romance dans la zarzuela explique l'absence de réminiscence mélodique, d'insistance, sur la dimension tragique, jugé inutile. L'auteur espagnol fait le choix de l'efficacité, de la radicalité du silence : María n'a aucune chance de s'en sortir, on ne lui laisse même pas le temps de le faire. Rose s' "exprime" davantage, mais María est plus longtemps sollicitée. Là encore, les modalités d'expression des personnages sur la scène lyrique sont interrogées, poussées à l'extrême : le silence d'un personnage accentue sa dimension tragique⁶⁴. C'est là un traitement qui diffère selon les librettistes mais aussi selon les compositeurs français et espagnols, non seulement dans cette œuvre, mais aussi de manière plus générale : pour ces œuvres au sujet semi-sérieux, et pour celles-là seulement, la part de sérieux est plus importante dans la zarzuela que dans l'opéra-comique.

4) Comparaison élargie : le finale I de *La Sonnambula* de Bellini

De nombreux opéras mettent en scène l'accusation d'un innocent. Parmi les plus célèbres, notamment à l'époque, figure *la Sonnambula* de Bellini. Dans le finale de l'acte I, Amina, somnambule, dirige inconsciemment ses pas vers la chambre du comte, les autres la découvrent avec étonnement (et consternation, rage, jalousie pour Elvino). Elvino, soutenu par tous, annule les noces et rejette la jeune fille, injuriant sa vertu. Lisa, rôle proche de celui de Teresa, jalouse, est l'instigatrice de la révélation (on remarquera la proximité du prénom de Luisa-Georgette), Alessio, paysan, joue celui de Colas-Saturnin. Amina appelle sa mère adoptive à son secours, quand Rose-María s'en remet à Jacques-Marcelo, le père adoptif. Dans les deux cas, des liens familiaux sont en jeu. Les seules différences, de taille pour le livret, sont qu'Elvino ne croit pas, ne soutient pas Amina, contrairement à Stéphan-Victor et que l'armée est absente. De même, Amina ne peut vraiment pas se justifier, ne sachant pourquoi elle se trouve dans la chambre du comte, alors que Rose-María refuse de le faire. Ce

⁶⁴ Cet exemple n'est pas sans rappeler *La Muette de Porticci* d'Auber, dont le caractère tragique et pathétique est lié à son impossibilité de chanter.

qui n'empêche pas des similitudes frappantes d'apparaître dans les livrets, créant des liens entre ces œuvres certes, mais les situant au cœur d'un processus de réécriture (mythe) d'une même situation (les constellations de Souriau).

Les trois œuvres s'ouvrent sur une fête champêtre où l'on célèbre la reine des fleurs (quelle qu'elle soit : Amina n°1 et 3, Georgette sc. 2 p. 6, Luisa-Teresa sc. 2 p. 8). Notons que seules les versions italienne et française de cette situation emploient une partition développée, comme si l'influence italienne sur la zarzuela avait été médiatisée, filtrée par l'opéra-comique.

L'hymne au parent adoptif, l'image de la fleur (romance de "Rose" de mai, Bellini : n°4 Cavatine d'Amina), la scène de jalousie remplacée par les sentiments de Colas-Saturnin, l'aura de Jacques-Marcelo, leur statut de sorcier conférant une atmosphère mystérieuse induite chez Romani par le fantôme : autant de traits communs qui créent une parenté entre les livrets.

Dans les finales qui concordent, Stephan et Georgette chantent leur hymen prochain ; dans *La Sonnambula*, Amina rêve de la même cérémonie⁶⁵ :

Textes des différentes versions

| CHANTÉ | | PARLÉ | traduction |
|--|--|--|---|
| Amina (Rodolfo) II,3 n°9 ⁶⁶ | Stéphan Georgette II,16 | Victor Luisa II,14 | |
| Au temple avec ivresse Chacun vers nous se presse (Le prêtre m'a béni (Ô ma mère chérie Viens soutenir mes pas tremblants (...) Maestoso A mon époux je jure Amour éternelle candeur etc. | St : Quand sous ma foi tu t'es placée ici je te promets l'hymen Sois aujourd'hui ma fiancée Tu seras ma femme demain les 2 : À vous mon cœur et ma pensée À vous mon amour et ma main | <i>Victor trae de la mano a Luisa</i> (Todos) Luisa : Oh ! que feliz soy, primo mío ! Victor : Quiera el cielo, Luisa, que todos lo seamos en este día | <i>Victor tient Luisa par la main</i> Luisa : Oh ! que je suis heureuse, mon cousin ! Victor : Fasse le ciel, Luisa, que nous le soyons tous en ce jour. |

⁶⁵, *La Sonnambule*, drame lyrique en trois actes, paroles de Felice Romani, musique de V. Bellini, paroles françaises de Crevel Charlemagne, partition chant-piano, Paris, Leduc, s.d.

⁶⁶ *La Sonnambula*, melodramma in due atti di Vincenzo Bellini, Milano, Ricordi, 2006, p. 304.

On lit une claire similitude dans les esprits français et italien : candeur, promesse, pureté. Pour le texte espagnol, la phrase de Victor laisse affleurer un mauvais présage, un sentiment de méfiance absent des deux autres versions.

Si l'on passe l'entrée en scène du chœur chez Bellini, on retrouve Lisa qui désigne la coupable, de la même façon que Teresa :

- opéra : n°11 quintette "Crois encore à sa constance"
- opéra-comique : II,18 "Et maintenant soyez heureux près d'elle, Donnez-lui votre nom, et soyez son époux"
- zarzuela : II,15 "Casaos con elle ahora" (épousez-là maintenant)

Une même ironie fait grincer les trois livrets. De même que la réaction du chœur effaré, et des solistes, avec "fuis" (comme signe de rejet pour Elvino, comme conseil alarmé pour les autres), la *strette* est similaire :

| Extraits chœur Bellini | Extraits chœur Halévy | Extraits solistes- chœur Gaztambide | traduction |
|--|--|---|---|
| Quelle affreuse, quelle horrible perfidie Point de grâce point de grâce pour l'impie Dans l'opprobre et l'infamie Désormais elle vivra | toi l'opprobre du village quitte pour jamais ces lieux et la rougeur sur le visage fuis pour toujours loin de nos yeux loin de nos yeux | la dicha y la esperanza perdió ya la infeliz dolor desonra y lagrimas la esperan solo aqui baldon de estas montañas alejate de aquí | Bonheur et espérance sont perdus pour la malheureuse Douleur, déshonneur et larmes seuls l'attendent ici |

Les termes employés sont équivalents : "opprobre", "déshonneur" (*sprezzo*, *infamia*), "rougeur" (*rossor*), "désormais" (*vivrá*), "pour toujours", "attendent" (*esperan*)

D'un point de vue littéraire, ces trois versions sont proches, surtout celles italienne et française.

D'un autre côté, nous avons dit que la structure du finale de Gaztambide s'apparentait à celle de la *solita forma*, comme Bellini, alors que le premier ensemble attendu était absent ou interrompu pour Halévy. Deux comparaisons sont alors possibles : les *concertato* espagnol et italien et les *strette* française, espagnole et italienne.

Le quintette de Bellini est lancé par Amina, qui n'est pas représentative de l'autorité, mais qui est soliste.

Ex *Somnambule* p. 93

à ELV.

A

And.te sos.to Tu m'ac.cu - ses de par.ju - re, De men -

pp

A

- son.ge, de men.son.ge, d'impos - tu - rel Quand, de bia - me toujours

smorzando

On retient le passage d'un à trois bémols, de C à 12/8, de l'*Allegro assai* (et *lento*) à l'*Andante sostenuto*. L'association des lignes du quintette reliant (p. 104) Luisa/Teresa, et Amina/Elvino, le chœur en valeurs courtes espacées, les solistes qui se rejoignent (p. 105), les voix sont divisées en 3 parties (p. 106), p.107 Elvino et Amina sont confrontés aux trois solistes femmes (p. 107) : ce traitement des lignes vocales rappelle la façon dont Gaztambide opposait dans la zarzuela les hommes et les femmes et constituait des alliances.

Ex *Somnambule* p. 105

[illegible]



La strette (*più vivo* p. 115) présente aussi des ressemblances avec le finale II de *Gaztambide* de par les critères suivants :

- une même carrure
- la ligne Amina/Elvino, le chœur et les solistes en valeurs courtes espacées (un temps puis 2 mesure de 4), reprise, interruption *parlante* puis
- *più mosso* vers homorythmie dans les deux cas

Le rôle du chœur est le même, il est récepteur de la surprise (c'est un public par procuration) et garant de la morale. De même que dans les autres partitions, les solistes (ici Amina et Elvino) se posent contre les autres (Luisa et Teresa + chœur). Une différence par rapport à Halévy est à noter cependant : Elvino a la même ligne, le même texte qu'Amina mais fait pourtant figure d'ennemi, contrairement à Stéphane-Victor.

Le traitement des voix comporte donc des similitudes aux enjeux d'ordre dramatique. Une vision élargie des deux genres comparés permet de mieux prendre la mesure de pratiques plus répandues à la même époque. Le champ d'expérience ne se limite évidemment pas à une scène ou à une autre. Les scènes espagnole, française, italienne (et d'autres dans une certaine mesure) n'en constituent qu'une seule, c'est ce dont témoignent les pratiques d'écriture.

CONCLUSION DE LA TROISIÈME PARTIE :

La mise en regard œuvre contre œuvre trouve une justification à deux niveaux au terme de cette dernière partie. D'abord, elle témoigne d'une manière, d'un passage, d'une opération pour s'écarter d'un modèle, et ce quelle que soit l'œuvre. Ensuite, de l'addition de ces manières, l'addition de ces opérations, de ces pratiques spécifiques résulte une véritable poétique.

Le pont, la clé de voûte qui sous-tend cet ensemble d'opérations ne tient pas seulement aux points communs et différences qui apparaissent tels un résultat. Il tient surtout aux chemins empruntés, aux choix de directions, proches ou éloignés entre eux mais aussi vis-à-vis du modèle français, pour traverser, atteindre une rive, celle d'un genre ou de l'autre. C'est donc cette poétique, ce "faire" intermédiaire qui devait avant tout être observé et analysé pour saisir les modalités du transfert. Elle est la trace, fixée par l'écriture, de cette démarche de traversée du miroir.

D'un point de vue dramaturgique, les opérations de transformation retenues sont de plusieurs ordres. À la question de savoir comment le transfert de l'opéra-comique vers la zarzuela s'opère, plusieurs réponses sont fournies.

La première consiste dans le jeu des proportions. La partition espagnole s'avère le plus souvent plus courte que la partition française pour plusieurs raisons. Elle témoigne d'une recherche de l'efficacité dramatique et est donc liée à l'aspect littéraire et scénique du morceau. Elle élude les épisodes ornementatifs tels que le badinage (celui de Don Henrique et Catarina dans le premier finale des *Diamants de la couronne*, les explications à propos des prochaines noces de Stéphan dans *Le Val d'Andorre*), les célébrations et moments pittoresques (la reine des fleurs, la chanson de "Pepita la basquaise" dans *Le Val d'Andorre*) dissociés de l'action. De fait, les premières mesures du finale espagnol coïncident le plus souvent avec la crise préparée dans les dialogues précédents. Le finale français embrasse toute la scène et n'attend pas la crise pour que la musique retentisse.

Les proportions sont aussi en jeu lorsqu'il s'agit d'appréhender les types d'écriture vocale. Une claire préférence pour l'écriture lyrique est notée dans les zarzuelas contre une occupation plus conséquente du temps musical par l'écriture *parlante* dans les opéras-comiques.

Le lien texte-musique qui en découle marque respectivement une opposition entre le sentiment et l'action et favorise alors une valorisation de l'individu du point de vue espagnol quand le point de vue français favorise le groupe.

C'est donc une polarité, à la fois musicale et dramatique, toute différente qui différencie les deux genres d'après les analyses menées. Les points d'appui, qu'ils soient littéraires (une réplique), dramatiques (un personnage) ou musicaux (un trait d'écriture) reçoivent un traitement différent sans que ces positionnements n'entament l'intrigue. Les auteurs choisissent un point de vue, une manière de mettre en scène et en musique, autrement possibles.

Une autre réponse à la question du transfert réside dans le choix de traiter systématiquement les partitions en trois temps (livret, structure, écriture). Au goût français pour la linéarité, la fluidité, la transition, les auteurs espagnols répondent par celui de la fragmentation et de la rupture. Certes, la structure du numéro est la première visée par cette mesure. Puis, à une échelle parfois microscopique, l'écriture vocale et l'orchestration restituent le transfert.

Enfin, il apparaît de façon évidente que les modalités musicales de transfert s'apparentent aux modalités littéraires, les unes ne pouvant aller sans les autres.

Mais cette idée a un sens encore plus profond que celui des types d'opérations effectuées pour composer une zarzuela. Il s'agit, à travers une démarche apparentée entre traducteur-auteur-compositeur, d'interroger le "dire". À de nombreuses reprises, des personnages sommés de s'exprimer ne trouvent par leurs mots ou refusent de le faire. Que ce soit Rose-María dans le *Val d'Andorre* et dans le *Valle de Andorra*, Diana et Henrique dans les *Diamants de la couronne* et dans les *Diamantes de la corona*, pour préserver le secret de leur stratagème, Amina dans *La Somnambule*, par ignorance, chacun de ces personnages se voit confronté à ce dilemme : dire ou ne pas dire. Limite d'une situation aux origines parfois contradictoires – la question de la fuite et de la confrontation trouve ici un écho –, cette impossibilité de dire est alors relayée par la musique. Ce relais entre silence du verbe et musique, entre les mots et les sons constitue une réelle ligne de faille entre les deux genres. Les personnages bénéficient d'un espace plus large, leurs états d'âme peuvent être davantage exposés dans la version espagnole, quand, dans la version française, ils étaient éludés, retardés, dilués dans des ensembles homorythmiques, des phrases musicales anecdotiques, une écriture *recto tono* ou *parlante* dénuée de particularité dans la version française. Il en

ressort l'impression que la zarzuela aurait libéré la parole des personnages d'opéra-comique. Cette conclusion peut paraître paradoxale, dans la mesure où nous avons mis en avant l'importance des proportions du texte mis en musique dans l'opéra-comique. Il s'agit plutôt d'une tentation d'extérioriser des sentiments, de rendre justice à des états d'âme que l'opéra-comique préfère sacrifier à la conversation.

La temporalité des finales, principe, pourrait-on dire, ontologique, de ce type de morceau, se trouve donc aussi altérée par le transfert. Cette altération, comme pour toutes les autres identifiées par ce travail, est construite sur un sens double. D'abord, elle consacre l'écart, c'est-à-dire la validité d'un modèle, d'une œuvre de départ bien présente. Mais à cette présence s'associe une élasticité qui garantit une distance capable de gommer toute perception de ressemblance de la part du public. La façon dont les auteurs espagnols, véritables orfèvres de la traduction littéraire et musicale, remodelent une œuvre donne lieu à un brouillage des pistes, et la raison est de taille : il s'agit d'une œuvre nouvelle, d'une création. La prise en compte du modèle de l'opéra-comique, le regard précis sur le genre français, l'appropriation mentale de ce qui l'en sépare et l'en rapproche, n'ont d'égal que la mise en place d'une distance savamment calculée. Une distance suffisante pour changer de territoire et d'identité.

CONCLUSION

À partir d'un état de fait qui accusait les auteurs et compositeurs de zarzuela d'emprunter, à tort ou à raison, à l'opéra-comique, il s'agissait de savoir selon quelles modalités la présence du théâtre lyrique français était avérée dans le théâtre lyrique espagnol lors d'une période clé, 1849 à 1856. En quoi et comment l'opéra-comique et les autres genres dramatico-musicaux français tels que le vaudeville, le mélodrame ou le grand opéra ont-ils contribué au renouveau de la zarzuela au milieu du XIX^e siècle ?

Ces questions, comme toutes celles surgies au cours de notre travail, renvoient à l'idée du "commun", d'une communauté de biens, pour filer à nouveau la métaphore juridique que nous employions dans les premières pages. C'était une étape incontournable, il nous a fallu déterminer où résidaient les points communs et différences dans le fonctionnement des œuvres, des genres, des répertoires et plus largement dans la définition du théâtre lyrique ainsi véhiculée. Or, à ces constats d'extériorité, pour reprendre la formule de François Jullien en épigraphe, il est nécessaire d'associer, de déduire, d'interpréter les raisons, le sens des choix compositionnels revendiqués par les compositeurs et auteurs espagnols. Ainsi, répondre aux questions posées revient désormais à expliquer comment, selon quelles lois internes, le projet de Barbieri, Gaztambide, Hernando, Inzenga, Oudrid, Arrieta et Olona, pour ne citer que les auteurs célèbres, s'est construit. En d'autres termes, cette conclusion, en rendant compte de leur démarche et du résultat des analyses menées, s'oriente vers une poétique de la zarzuela entre 1849 et 1856.

Nous citons André Gide en introduction à propos du phénomène des influences ; un autre extrait du même texte illustre la manière dont le résultat de cette enquête nous est apparu. En décrivant l'effet provoqué par la lecture d'une phrase de Goethe, une définition troublante et imagée du fonctionnement de l'influence surgit chez Gide qui résonne avec celui illustré par notre répertoire :

Sa puissance vient de ceci qu'elle n'a fait que me révéler quelque partie de moi inconnue à moi-même ; elle n'a été pour moi qu'une explication - oui, qu'une explication de moi-même. On l'a dit déjà : les influences agissent par ressemblance. On les a comparées à des sortes de miroirs qui nous montreraient, non point ce que nous sommes déjà effectivement, mais ce que nous sommes d'une façon latente. "Ce frère intérieur que tu n'es pas encore" disait Henri de Régnier.¹

Après avoir comparé, cherché le reflet d'un "miroir" prouvant une "ressemblance", il nous est impossible – mais cette impossibilité ne conclut pas à un échec, au contraire – de répondre de façon binaire, si oui ou non la zarzuela ressemble à l'opéra-comique. Or, nous ne pouvons pas non plus nous contenter d'une réponse double, oui et non, même si c'est elle qui s'approche le plus de la réalité et ce de façon attendue. Gide emploie le terme "révéler" dont la polysémie (de l'univers de la photographie à celui du secret, de l'inconnu accessible) renvoie à l'apparition progressive d'une image, à la manière dont se travaille la photographie, et d'un inconnu rendu accessible. Cet inconnu, "ce frère intérieur", c'est l'identité de la zarzuela à une période de son histoire où le genre est encore – et à nouveau – en devenir. Les traits qui définissent ses contours au moment où le peintre dessine encore, ceux que l'on voit et ceux que l'on ne voit pas, ceux que l'on entend et ceux que l'on n'entend plus, ceux qui rappellent le modèle français, ceux qui le dépassent, ceux qui ont été gommés ou soulignés, telle est l'attente suscitée par ce travail.

Quels sont donc les éléments révélés par la mise en regard des deux répertoires ? Ils s'articulent en points de contact et en "pôles de résistance"². Nos trois conclusions partielles convergent en ce point : le transfert entre opéra-comique et zarzuela se définit par un mouvement contraire permanent, une élasticité garantissant à la fois proximité et prise de distance, imbrication certaine mais laissant un espace parfaitement mesuré entre les "pièces" de cette machine dramatique.

C'est donc sur ce premier paradoxe que se construit la "parenté", et, avec elle, la première partie. Puisque le terme de "parenté", justifié au regard de la traductologie, renvoie à une idée de famille – Gide évoquait le "frère" –, la lecture des livrets a révélé une adoption

¹ André GIDE, "De l'influence en littérature", in *Prétextes. Réflexions sur quelques points de littérature et de morale*, Paris, Mercure de France, 1919 (7^{ème} édition), p. 14.

² Pour reprendre une expression d'Olivier BARA dans " L'opéra-comique de la Restauration et sa recreation italienne : heureux échange ou rencontre manquée ?" dans, *Le Rayonnement de l'opéra-comique en Europe au XIX^e siècle*, sous la direction de Milan Pospíšil, Prague, KLB, 2003, p. 290.

partielle des supports littéraires. Ainsi, les auteurs espagnols conservent ou non tel personnage, tel lieu, tel nom, et surtout tel événement, telle scène, telle situation et, avec eux, tel symbole ou telle valeur morale. Cette adoption partielle permet certes une distanciation, une démarcation, mais surtout l'élargissement d'un territoire littéraire. L'écriture des livrets favorise une communauté littéraire ; elle déploie, grâce à ses variantes, l'espace dévolu à ce type d'œuvres en l'adaptant, linguistiquement et dramatiquement, à la scène espagnole.

La traduction constitue bien sûr le levier principal de cette adoption partielle ; la liberté dont elle jouit permet de rejouer chaque pièce selon un spectre infini de variantes³. Cette parenté par adoption interroge aussi les origines : un livret doit-il être "né" en Espagne pour être espagnol ? Il s'avère que nombre de livrets français forment la descendance d'une tradition remontant au Siècle d'Or espagnol, et l'espagnolade n'est qu'une mince expression de ces "circulations", terme qui renvoie au titre du chapitre 2. De ce fait, les révélations liées aux origines françaises de tel ou tel livret espagnol, aussi attendues soient-elles dans la mesure où seule l'exigence d'une lecture bilingue et systématique de tous les livrets pouvait être satisfaisante, ne constituent qu'une part de la réponse. Les masques de la traduction, l'art du faux-semblant, s'ils brouillent les pistes, ont ceci d'intéressant qu'ils accentuent l'image d'une relation en chaîne pour envisager les livrets.

Enfin, c'est à la manière des "cercles" concentriques qu'il faut envisager l'élaboration – au moins littéraire – du répertoire de zarzuela illustré par notre corpus. Le chapitre "Cercles" a montré combien les liens entre les textes étaient aussi serrés que ceux unissant les hommes. Là encore, il s'agit d'une histoire de famille, de filiation, propre à une "double vie", menée au sens propre par Luis Olona et au sens figuré par Francisco Asenjo Barbieri, Rafael Hernando et José Inzenga. Les correspondances inédites révèlent l'existence d'une vie maritale avec une actrice française pour Olona, père d'un enfant né à Paris. La relation se solde par un échec, mais montre à quel point l'homme est aussi investi que l'artiste. Barbieri, de par son réseau social parisien développé, mène une "double vie" artistique. Hernando et Inzenga, parisiens d'adoption, passent plusieurs années entre les murs du Conservatoire mais déambulent aussi dans le Paris des années 1840, se liant d'amitié avec leurs congénères français, respirant l'air du temps dont ils s'empresseront de s'inspirer lors du retour au pays natal. Car il n'a jamais été question – pour ces hommes en tout cas – d'émigrer définitivement, contrairement à leurs

³ 200.000 si l'on se souvient de Souriau.

ainés, dont les raisons pour certains étaient politiques. Le circuit était tracé qui reliait Madrid à Paris pour rejoindre à nouveau la capitale espagnole. Une fois la parenté établie entre les textes et entre les hommes, vient celle concernant la dimension musicale.

La deuxième étape du travail, prenant en compte l'idée de communauté amenée par la première, mettait donc en jeu les "lieux communs", ces territoires appartenant à la fois à la culture française et espagnole et que George Steiner désigne par le terme de "topologie". La présence du répertoire lyrique français se décline sous deux formes : la présence de la musique populaire et la présence de la musique militaire. Ces deux lieux communs, existant de part et d'autre de la frontière sans attendre la rencontre entre ces deux répertoires, nourrissent eux aussi le paradoxe qui vertèbre ce bilan. Contre toute attente, ce "commun" engendre de l'altérité. François Jullien formule ce paradoxe dans un propos qui permet d'envisager ce rapport de façon éclairante :

Il faut de l'autre, donc à la fois de l'écart et de l'entre, pour promouvoir du commun. Car le commun n'est pas le semblable : il n'est pas le répétitif et l'uniforme, mais bien leur contraire.⁴

C'est précisément selon ces termes qu'apparaissent les résultats émanant de notre deuxième partie. Ce jeu de glissement permanent entre des traits qui s'entrevoient puis se résorbent est cultivé par les auteurs lorsqu'il s'agit d'interroger la relation texte/musique mais aussi de cultiver les topoï répondant à un goût commun pour le populaire et le militaire. Tout d'abord, le choix des numéros analysés s'est avéré lui-même révélateur sans que cette attente ait été motivée. En effet, que ce soit la chanson du chevrier du *Val d'Andorre*, la Ronde aragonaise du *Domino noir* ou le boléro des *Diamants de la couronne*, chacun de ces morceaux se trouve figurer parmi les meilleurs souvenirs de l'opéra-comique, au-delà du fait que les œuvres dont ils sont tirés soient elles-mêmes des œuvres clés du répertoire. La dimension populaire de la musique qui anime ces trois morceaux rime avec la popularité obtenue, aussi bien en France qu'en Espagne pour les zarzuelas correspondantes. Or, cette popularité est intimement liée à leur caractère attendu, reconnaissable, emblématique, typique. Ce sont des morceaux types, sortes de "lieux communs" du répertoire tant ils ont été joués et

⁴ François JULLIEN, *L'écart et l'entre. Leçon inaugurale de la Chaire sur l'altérité*, Paris, Galilée, collection Débats, 2012 (lue le 8 décembre 2011), p. 72.

tant ils ressemblent à d'autres numéros d'autres opéras-comiques et zarzuelas. Le vieux berger incarnant la sagesse, le personnage déguisé et son espagnolade (une fausse ronde aragonaise et un faux boléro chantés en français) font partie de ce que l'on pourrait appeler la "famille" des personnages tant d'opéra-comique que de zarzuela. Les résumés de l'Annexe 2 peuvent en témoigner.

L'analyse comparée a révélé plusieurs phénomènes déterminants qu'une analyse par genre n'aurait sans doute pas permise. Tout d'abord, le phénomène de filiation constaté à propos des livrets continue de se déployer lorsqu'on lui associe la partition. Ensuite, la relation texte/musique établie par les auteurs espagnols dans la Romance de Marcelo, la "Canción de Inés" et le Boléro, relève d'une approche singulière : la parenté est littéraire, d'où le choix de ces morceaux, et musicale mais selon des modalités distinctes. La traduction a montré combien les auteurs espagnols ont tenu compte, selon un processus de réminiscence ou de consultation de la source écrite, de la dimension sonore du texte. Ainsi, ils sacrifient parfois la littéralité du geste, du sens, à une équivalence sonore, une figure de style, conservées comme liens imperceptibles mais bel et bien existants. Du point de vue de l'accompagnement orchestral, c'est l'élasticité qui prévaut : dans le catalogue des formules types⁵, le compositeur espagnol soit s'aligne, soit choisit la formule qui n'est pas employée, sans que cette variante n'entame le caractère stéréotypé du morceau. Deux danses ternaires, une chanson pastorale, trois morceaux de caractère interrogent donc la question de l'identité. Celles des personnages mais aussi celle de la culture à laquelle ils appartiennent.

L'espagnolade constitue en effet une matière apparemment double : c'est un morceau français imitant la musique espagnole sans se soucier outre mesure de l'authenticité. Ainsi, lorsqu'il revient à Barbieri de composer un numéro équivalent au boléro d'Auber pour l'acte II de ses *Diamantes de la corona*, il corrige méticuleusement la copie d'Auber, rendant au boléro sa structure et son langage rythmique et harmonique d'origine. La ronde aragonaise est abandonnée dans *El Duende* au profit d'une chanson neutralisant l'excès de couleur locale dont Auber l'avait parée dans son *Domino noir*. Pourtant, pour ces deux moments de théâtre dans le théâtre lors desquels les personnages féminins chantent devant des invités, le recours à la musique populaire correspond à la dissimulation de leur véritable identité. Le costume

⁵ Comme l'imitation d'un bourdon par une pédale des graves, celle d'une cornemuse par le hautbois, un premier temps joué dans le grave et les deux autres matérialisés par deux accords plus aigus dans une mesure à trois temps pour donner un caractère dansant, pour n'en citer que quelques-unes.

populaire, à la fois musical et dramatique, garantit à deux femmes de haute naissance un anonymat temporaire nécessaire à la réalisation de leur projet. Le travestissement agit donc à tous les niveaux, même pour le chercheur qui ne reconnaît pas immédiatement un avatar de l'Angèle de Scribe et d'Auber derrière l'Inès de Hernando et Olona. Le cas du chevrier du *Val d'Andorre* et du *Valle de Andorra* illustre quant à lui l'idée que la musique populaire contribue à asseoir une identité dramatique : lui aussi chante (et joue) pour un public situé sur la scène, ses identités musicale et dramatique se confondent et se renforcent... même s'il ne sera pas exempt d'une révélation concernant ses propres liens familiaux ! Mis à part la volonté de renforcer les coutures d'un costume originellement espagnol de la part de Barbieri et de Hernando, la question de l'affirmation d'une identité nationale est neutralisée par une autre préférence, celle de répondre à un même goût, une même esthétique, une même mode.

C'est une conclusion à laquelle on arrive également concernant les enjeux de la musique militaire dans *Le Val D'Andorre*, *El Campamento* et les œuvres françaises qui leur sont associées comme *La Dame blanche*, *La Fille du Régiment* ou encore *Le Comte Ory*. Le fait que seul Boieldieu soit français de naissance – Donizetti et Rossini sont italiens, même s'ils composent pour un livret français – est en lui-même éloquent ; les musiques militaires française et espagnole sont porteuses quant à elles de caractéristiques similaires. Ce sont les modalités d'emploi, les références morales et le calibre de cette arme dramatique des plus efficaces qui laissent entrevoir des nuances. Le soldat français et le soldat espagnol renvoient à des portraits différents, malgré l'uniforme. Le soldat est à lui-seul un "lieu commun" du répertoire, comme la première partie en faisait déjà état. Il est pourtant le garant de la défense d'un territoire contre l'étranger, mais, de la même manière que pour la musique populaire, les modalités d'emploi et de transfert de la musique militaire dans la zarzuela montre que sa mission première est avant tout de véhiculer des valeurs, une image, de régler le rythme dramatique, de rappeler certains personnages à l'ordre au vu de l'autorité qui lui est conférée afin que l'ordre public, sans discrimination liée aux origines, soit garanti. Le patriotisme est suggéré comme valeur espagnole et supranationale dans la zarzuela de notre corpus. Sûrement parce que les dates de création des opéras-comiques militaires sont variées par rapport à un corpus espagnol plus homogène ; rappelons que le plus ancien que nous citons date de 1792 (*Les Visitandines* de Devienne), et que *La Fille du Régiment*, créée en 1848, participe d'une période politique où le patriotisme français est sans cesse réaffirmé. Popularité et uniformité, dans tous les sens de chacun de ces termes, participent donc du transfert aussi bien littéraire,

musical que culturel. Elles contribuent, parfois paradoxalement, à l'élaboration d'une identité commune mais selon des procédés, des gestes, des traits d'écriture souvent différents. L'écart ici se matérialise par la technique, les moyens ; il crée un autre répertoire au sein d'une culture commune.

Au fond, nos trois parties correspondent aux trois unités du théâtre classique : la première partie, centrée sur les livrets et leur traduction, renvoie à l'unité d'action, la deuxième, qui circonscrit les lieux communs, renvoie, symboliquement, à l'unité de lieu. Qu'en est-il de l'unité de temps, de la contrainte temporelle ? La réponse donnée par les compositeurs de zarzuelas à la question du temps dramatique est formulée dans la troisième partie. Son titre "La mesure des possibles" renvoie implicitement à une contrainte à partir de laquelle se pensent des solutions. Les finales d'acte, avec leur dramaturgie propre, élargissent l'éventail des possibilités que les compositeurs français avaient l'habitude de mettre en œuvre. Choisir une solution, se confronter à l'infini des possibles a pour objectif de s'identifier. La démarche du dramaturge, associée ici à celle du compositeur, vise donc à l'autoportrait, ce que formule par ailleurs Étienne Souriau :

Et tout l'art théâtral (et même l'art littéraire en général, à cet égard) consiste en cela à trouver sous quel angle de vue le monde à présenter est le plus intéressant, le plus pittoresque, le plus étrange, le plus vibrant, ou le plus significatif de soi-même. C'est exactement - et l'analogie est éclairante - faire au moral ce que le cinéaste fait au physique avec sa caméra, en cherchant le meilleur angle de prise de vue.⁶

Comment dire qui l'on est, ce en quoi l'on croit, comment montrer le monde tel qu'on le conçoit, et plus modestement ici, comment proposer une version la plus idéale, la plus "significative de soi-même", pour reprendre l'expression de Souriau, et celle d'un théâtre lyrique national ? L'une des réponses de la génération d'artistes à l'origine de notre répertoire est la suivante : en s'appuyant sur le modèle français. Le modèle est d'abord littéraire et de langue française, ce qui, une fois de plus, implique le processus de traduction. Selon Marc Crépon, la traduction dépasse le code linguistique qui permet de communiquer. Elle relève justement d'un phénomène proche de celui décrit par Souriau, l'identification, et de celui de l'altérité :

⁶ Étienne SOURIAU, *Les 200.000 situations dramatiques*, Paris, Seuil, 1948, p. 137.

Chaque fois que je parle, j'expérimente une traduction, celle d'impressions ou d'émotions qui ne sont pas forcément les miennes ou en tout cas pas seulement les miennes. Ce n'est pas moi que je traduis, mais ce qui arrive, ce qui m'arrive, non au sens d'une affectation du propre, mais d'une provenance étrangère. L'altérité de ce qui vient à moi, c'est cela qui sollicite ou même réclame ma traduction – mais qui exige aussi, en même temps, d'être protégé, qui veut donc et ne veut pas être traduit.⁷

La traduction est donc à la fois porteuse de l'identité du traducteur et de celle de l'auteur traduit ; cette identité est donc indissociable de l'altérité. De la même manière, pour la dimension musicale, ce choix de s'inspirer, de prendre pour modèle un genre ou une structure de finale n'équivaut pas à l'imiter, à lui être fidèle : c'est bien ce que révèlent les analyses.

Pourquoi alors procéder selon un modèle ? La réponse, une fois encore, est paradoxale. L'accusation d'imitation est forte, surtout pour les librettistes, mais aussi pour les musiciens. Face à un camp adverse qui ne jure que par l'opéra, les compositeurs doivent prouver leur légitimité. Ainsi, le modèle français leur assure une sorte de "parrainage", de caution. Or, une fois le modèle posé, sa présence, voire son omniprésence, ne fait que renforcer la différenciation : au-delà d'une parenté définie par des points communs, c'est l'écart qui sépare la zarzuela de son modèle qui la définit comme objet à part entière. Les exemples du *Val d'Andorre* et des *Diamants de la couronne*, dont la parenté, de par la proximité des titres, était avérée avant même l'analyse, reflètent cette démarche. Une fois les points communs identifiés, les divergences de tous ordres sont exacerbées. Pour les mettre en évidence, une démarche, réitérée quel que soit le finale analysé, a été mise en place : l'écart entre les textes, les structures puis les gestes d'écriture ont été mesurés dans chaque cas. Du point de vue littéraire, la traduction a altéré les proportions, la répartition du texte chanté et parlé ainsi que celle des passages en écriture *parlante* et lyrique. La structure dramatico-musicale dépendant du nouveau texte devait donc être confrontée à la structure française. Enfin, l'analyse des structures, en raison de son caractère global qui sied au macrocosme, devait être complétée par celle du geste d'écriture dont relèvent les contours mélodiques, les choix harmoniques, la préférence pour une formule d'accompagnement, le recours à un pupitre pour doubler la voix, l'accentuation d'une phrase par une cellule rythmique. L'observation du détail était nécessaire pour départager les éléments qui rattachent de ceux qui séparent ; c'est l'identité double de ce constat qui, loin d'être une menace pour

⁷ Marc CRÉPON, *Langues sans demeures*, Paris, Galilée, 2005, p. 60.

l'émancipation d'un genre, la lui garantit. Si le corps (corpus) de la zarzuela charrie des marques, des plis, des empreintes, des traces, de l'opéra-comique c'est pour mieux montrer, selon une logique critique, ce qui n'en relève pas. L'identité de la zarzuela ne peut être plus évidente lorsque l'opéra-comique est mis en présence, de la même manière qu'un enfant se distingue de son frère ou de sa sœur lorsqu'il se trouve en sa présence et qu'ils peuvent être comparés, différenciés, en fonction de tel ou tel trait qui définirait un "air de famille". Personne ne met en doute la singularité de chaque membre d'une fratrie, et personne, dans le domaine artistique, ne nie le statut d'œuvre à un roman, une pièce explorant un mythe connu, auquel il assure une sorte de descendance. Le recours aux travaux de Claude Lévi-Strauss ont permis d'affiner l'approche du corpus de finales analysé dans cette troisième partie, notamment parce qu'ils neutralisent la tentation d'une mise en regard binaire. La zarzuela obtient la reconnaissance de sa singularité de façon encore plus indéniable lorsqu'elle convoque sa référence à l'opéra-comique. Une fois posée cette analogie, il a fallu donc analyser, identifier, mesurer cette "référence". La transformation d'ordre linguistique, structurelle et stylistique a permis d'aboutir à des résultats formels, certes, mais aussi et surtout, dramaturgiques.

La vision panoramique initiale montre que les opérations définissant le transfert musical s'apparentent à celles de la traduction et que, si elles sont variables, elles peuvent être classées selon trois opérations principales : disproportion, déplacement et atomisation. Le finale espagnol altère les proportions générales et internes du finale français identifié comme le morceau correspondant à la même situation dramatique : c'est le cas de la mise en regard des finales I et II du *Songe d'une nuit d'été* d'Ambroise Thomas et d'*El Sueño de una noche de verano* de Joaquín Gaztambide. Il interfère sur l'ordre des événements, le nœud de l'action est avancé ou retardé par la structure musicale, le passage de *Mina ou le ménage à trois* d'Ambroise Thomas à *Mis dos mujeres* le montre. Enfin, lorsque d'un point de vue littéraire, un lien entre deux livrets est avéré, lien qui pourtant ne relève pas d'une symétrie littéraire, d'une correspondance fidèle des numéros, le compositeur espagnol n'abandonne pas pour autant son modèle. Ne pouvant travailler sur deux supports littéraires construits d'une manière similaire, il conserve cependant des éléments structurels de la partition française plutôt que d'inventer une structure propre à un finale dont le texte diffère presque complètement. On passe d'une sorte de parallélisme, même précaire, à un éclatement, une atomisation de la structure. Le déroulement dramatique diffère, mais Olona et Hernando reproduisent dans *El*

Duende une situation type – le quiproquo – et une mise en musique similaires – le mélodrame – à celles du *Domino noir* d'Auber et Scribe. La structure des finales est donc bien un critère performant pour la compréhension du phénomène de transformation. Pourtant, il ne devient complètement opératoire que lorsqu'on lui associe une réflexion sur des organes vitaux de son mécanisme : l'alternance entre écriture lyrique et *parlante* et, avec elle, le traitement musical des personnages ainsi que le rôle de l'orchestre dans la conception de ce moment clé du drame que constitue une fin d'acte.

Les compositeurs, français et espagnols, révèlent leur idée de l'efficacité dramatique dans la façon dont ils écrivent un finale. Nous le précisons en introduction, le choix d'analyser de façon plus approfondie les finales I et II du *Val d'Andorre*, des *Diamants de la couronne* et de leurs homologues espagnols *El Valle de Andorra* et *Los Diamantes de la corona*, est lié à leur proximité littéraire et à leur caractère emblématique dans leur pays d'origine, mais aussi aux échos lus dans la presse espagnole pour l'œuvre de Halévy et d'Auber, et dans la presse française pour celle de Gaztambide et Barbieri. Connues et reconnues, elles évacuent la question de la légitimité pour mieux travailler sur le "faire". Pour étayer la démonstration, l'élargissement à d'autres œuvres, dont certaines impliquant des compositeurs italiens, a permis de généraliser, d'étendre les conclusions à un territoire plus important, incluant cette fois l'opéra italien ; son ombre ne saurait être ignorée. La référence à la *solita forma* qui régit finales et morceaux d'ensemble du répertoire italien est systématiquement induite. Le résultat des analyses est celui d'une présence ambivalente : si certaines œuvres espagnoles adaptent sa facture, la *solita forma* apparaît parfois plus lisiblement dans certains morceaux français que dans le morceau espagnol correspondant.

À de nombreuses reprises, la question de la perception ressurgit : des points communs, qui peuvent être signalés partition contre partition, ne sont pas perceptibles par le public. Celui-ci ne reconnaît pas une mélodie, une ritournelle, ni même une structure identiques : ces points communs servent de prétexte, de point de départ, de moyen, de ligne à dépasser, à contourner, à redessiner. C'est alors au cœur des analyses qu'apparaissent deux visions bien distinctes du théâtre lyrique. Ces deux visions s'articulent selon quatre conclusions majeures.

La musique du finale espagnol ne retentit qu'au moment de la crise, lorsque le coup de théâtre frappe le public, contrairement à celle du finale français qui embrasse la préparation de cette crise. Rupture contre linéarité.

Le finale espagnol favorise la confrontation entre deux personnages quand le finale français préfère celle entre deux groupes. Individu contre collectif.

L'écriture vocale espagnole fait la part belle au lyrisme quand l'écriture vocale française privilégie le *parlante*. Épanchement contre conversation, sentiment contre action.

La mise en musique du texte espagnol garantit au protagoniste la possibilité d'aller au bout de son discours, celle du texte français la sacrifie au profit de l'urgence de la situation. Dire contre se taire, alors même que l'opéra-comique sublime l'art de la conversation et que la zarzuela préconise l'économie du nombre de mesures.

C'est toute une poétique qui est en jeu dans l'analyse du transfert, une poétique qui ne se révèle que par le transfert. C'est de cette manière que les auteurs et compositeurs espagnols ont construit une forme d'altérité. Cette vision espagnole du théâtre lyrique se fonde sur la connaissance aiguë de ce qui lui préexiste, afin d'en garantir sa singularité. Si cette démarche condamne les auteurs et compositeurs espagnols à conserver des liens, elle les libère, les affranchit dans le même temps d'une dépendance incontrôlée, subie, qui aurait fait de la zarzuela un opéra-comique de second ordre. Or, cet acte de création en connaissance de cause, aveu permanent pour qui sait l'entendre ou le lire, innocente en profondeur la zarzuela d'une accusation superficielle, lève le malentendu qui l'entourait depuis lors.

Notre thèse est celle de l'acquiescement d'une dette, voire d'un non-lieu, au vu du nombre plus que suffisant de preuves substantielles. Même s'il faudrait idéalement étendre ce travail à d'autres correspondances, les zarzuelas créées à Madrid entre 1849 et 1856 forment désormais un cas de jurisprudence.

SOURCES

Fonds principalement consultés : CEDOA (Madrid), Biblioteca Nacional de España (Madrid), Bibiothèque Nationale de France (Paris, sites Louvois et Opéra), Biblioteca de la Universidad de Madrid (Geografía e Historia, Filología), Archivo municipal Conde Duque (Madrid), Archives Nationales (fonds AJ13 et AJ37) et Municipales (Paris).

I LIVRETS

1) répertoire espagnol

A Rusia por Valladolid, zarzuela en un acto, letra de D. Juan Belza, música del maestro D. Antonio GORDON, representada por primera vez con extraordinario aplauso en el teatro de Variedades el 20 de agosto de 1856, Madrid, Imprenta de José Rodríguez, 1856.

A última hora, entremés cómico-lírico original y en verso por Don José de Olona, música del maestro Don Joaquín Gaztambide, representado por primera vez en el Teatro supernumerario de la Comedia en la noche del 31 de Junio de 1850, Madrid, Imprenta del Colegio de Sordo-Mudos, 1855.

Al amanecer, entremés lírico-dramático, original de Don Mariano Pina, música de Don Joaquín Gaztambide, representado por primera vez en Madrid en el Teatro del Circo el 8 de mayo de 1851, Granada, Imprenta y Librería de José Maria Zamora, 1851.

Alumbra a este caballero, juguete cómico-lírico en un acto, arreglado a la escena española por Don José de Olona, música del maestro Don Cristóbal Oudrid, representado por la primera vez en el Teatro del Circo, el 1º de Diciembre de 1855, Madrid, Imprenta del Colegio de Sordo-Mudos, 1855.

Amor y misterio, zarzuela en tres actos por Don Luis Olona, música de D. Cristóbal Oudrid, representada en Madrid en el teatro del Circo en mayo de 1855, Madrid, JR, 1855.

Aventura de un cantante, entremés lírico-dramático (episodio histórico de la vida de José María) original y en verso por D. José María Gutiérrez de Alba, música de D. Francisco Barbieri, Madrid, Imprenta a cargo de C. González, 1854.

*Bertoldo*⁸, versión escrita de puño y letra de Don Gregorio Romero y Larrañaga para la zarzuela titulada *Bertoldo* puesta en música por Don Rafael Hernando BNE MSS/14498/15⁹

⁸ D'après le roman populaire de Giulio Cesare Croce (1606-1620) : *HISTORIA DE LA VIDA, HECHOS Y ÁSTUCIAS SUTILÍSIMAS DEL RUSTICO BERTOLDO, LA DE BERTOLDINO SU HIJO, Y LADE CACASELOSU NIETO*, Obra de gran diversión y de suma moralidad, donde hallará el sabio mucho que admirar, y el ignorante infinito que aprender, REPARTIDA EN TRES TRATADOS, traducida del idioma Toscano al Castellano por D. Juan Bartolomé, Agente de la refacción del Excmo. Sr. Infante Cardenal, etc.

Bonito viaje! pieza en un acto, original de Don José de Olona, representada por primera vez en el teatro del Circo en la noche del 25 de noviembre de 1852, Madrid, Imprenta que fue de Operarios, 1852.

Buenas noches señor Don Simón, zarzuela en un acto arreglada al teatro español por Don Luis Olona, música de D. Cristóbal Oudrid, Madrid, C. González, 1852.

Buenas noches vecino, opereta cómica en un acto, representada con general aceptación en el teatro de Lope de Vega, durante 30 noches sin interrupción en Marzo de 1855, letra de D.A. Alverá Delgrás, música de D. Luis Arche, ms CEDOA TL-1707.

Carlos Broschi, zarzuela en tres actos y en verso, original de Don Teodoro Guerrero, música de D. Joaquín Espín y Guillen, Madrid, Imprenta que fué de Operarios, 1853.

Catalina, zarzuela en tres actos por Don Luis Olona, música del maestro Don Joaquín Gaztambide, representada por primera vez en Madrid en el teatro del Circo, en Octubre de 1854, cuarta edición, Madrid, Martínez García, 1864. / José Rodríguez, 1854.

Claveyina la gitana, zarzuela en un acto, letra de D. Juan José Nieva, música de de Don Luis Arche, representada por primera vez y con extraordinario éxito en el teatro del Instituto en el mes de Agosto de 1852 [jueves 12ms], Madrid, José Rodríguez, 1854.

Colejialas y soldados, zarzuela en dos actos y en verso, original de Don Mariano Pina, música de Don Rafael Hernando, ejecutada por primera vez en el teatro de la Comedia el 21 de marzo de 1849, Madrid, Imprenta de D. S. Omaña, 1849.

Cosas de Don Juan, zarzuela en tres actos, letra de D. Manuel Bretón de los Herreros, música de Don Rafael Hernando, Madrid, Imprenta de C. González, 1854.

De este mundo al otro, zarzuela en dos actos, arreglada del francés por Don Luis Olona, música de Don Cristóbal Oudrid, representada por primera vez en el Teatro del Circo, Madrid, Imprenta a cargo de C. González, 1852.

Diez mil duros, pieza lírica-dramática de Don Mariano Pina, música de Don Luis Arche, representada por primera vez en el teatro del Circo el 5 de junio de 1852, Salamanca, Imprenta nueva del hospicio, 1864.

Don Esdrújulo, zarzuela original en un acto, por Don Rafael Maiquez, Madrid, Imprenta de Vicente de Lalama, 1854, representada por primera vez en el Teatro de la Comedia el año de 1850.

Don Pepito en la verbena, juguete cómico-lírico-bailable en un acto y en verso, improvisado por D. Mariano Carreras y Gonzalez, D. Cayetano Suricaldy, D. Juan José Nieva y D. Joaquín Laudo, puesto en música por D. Luis Arche y D. Rafael Martin y representado con extraordinario aplauso en el teatro del Instituto la noche del 16 de julio de 1852, Madrid, Ducazcal, 1852.

MADRID, Imprenta de la QUE FUE VIUDA DE D.J. VAZQUEZ, 1845.

⁹ Nous ne précisons la cote du livret que lorsqu'il s'agit d'un manuscrit.

Don Ruperto Culebrin, gacetilla de la capital en dos actos, original de Don Luis y Don José de Olona, música del maestro Don Cristóbal Oudrid, representada con aplauso en el teatro del Circo el 24 de Diciembre de 1852, Madrid, Lalama, 1852.

Don Simplicio Bobadilla, zarzuela de magia en tres actos y catorce cuadros, original de D. Manuel y D. Victorino Tamayo y Baus, música de los Sres Inzenga, Hernando, Gaztambide y Barbieri, Madrid, Imprenta a cargo de C. González, 1853.

Donde las dan las toman, zarzuela en un acto original de Don Francisco de la Vega, ejecutada por primera vez en el teatro del Real Sitio de S. Lorenzo el 23 de agosto de 1856, musica del maestro D. Leandro Ruiz, Madrid, Imprenta de la Compañía general de Impresores y Libreros del Reino, 1856.

Donde menos se piensa... juguete cómico-lirico en un acto BNE MSS 14368/3.

El Alcalde de Tronchon, zarzuela en un acto y en prosa por D. Calisto Boldun y Conde, música de D. Cristobal Oudrid, estrenada en el teatro del Circo en marzo de 1853, Madrid, Imprenta de José Rodríguez, 1864.

El Alma de Cecilia, letra original de D. Antonio Arnao, música de D. José Inzenga, MSS/14544/13.

El Alma en pena, zarzuela en un acto y en prosa, original de D. Ramón Valladares y Saavedra, música de D. Cristóbal Oudrid, representada por primera vez en el Teatro de la Comedia (Instituto Español) en la noche del 2 de agosto de 1849, Madrid, Imprenta de D. S. Omaña, 1849.

El Amor por los balcones, estrenada en el teatro del Circo con general aplauso el 18 de diciembre de 1852, Madrid, Lalama, 1853

El Amor y el almuerzo, farsa en un acto, arreglada del francés por D. Luis Olona, música del maestro Don Joaquín Gaztambide, representada por primera vez en el teatro del Circo el 23 de marzo de 1856, Madrid, Imprenta del colegio de Sordo-mudos, 1856.

El Ángel de la casa, comedia en tres actos, imitación de la ópera titulada *Collette* escrita por Don Juan Belza, representada con extraordinario aplauso en el teatro de Variedades el 17 agosto de 1856, Madrid, José Rodríguez, 1856.

El Bachiller sensible, zarzuela en un acto, en verso, letra de Emilio Bravo, música de Martín S. Allú, 1853, BNE MSS 14561/18.

El Calesero y la maja, escena cantable de tiple y tenor, improvisada por D. José SÁNCHEZ y ALBARRÁN, música de D. Luis ARCHE, representada en Madrid con general aplauso en el teatro del Instituto en julio de 1853, Madrid, Imprenta de José Rodríguez, 1855.

El Campamento, ópera cómica española original y en un acto por Don Luis de Olona, música del maestro Don José Incenga, Madrid, C. González, 1852.

El Castillo encantado, zarzuela en dos actos, letra de Dⁿ Emilio Bravo, música de Inzenga y Oudrid, BNE MSS 14605/2.

El Conde de Castralla, zarzuela en tres actos y en verso original de Don Adelardo López de Ayala, música de Don Cristóbal Oudrid, Madrid, Imprenta de Manuel Álvarez, 1856.

El Confitero de Madrid, ópera cómica en tres actos, letra de Luis de Olona, música de Hernando e Ynzenga, Censura 16 de octubre 1851, BNE MSS MICRO 18522.

El Dominó azul, zarzuela en 3 actos y en verso original de Francisco CAMPRODÓN, música de D. Emilio ARRIETA, Madrid, Imprenta que fué de Operarios, 1853.

El Duende, zarzuela original en dos actos por Don Luis Olona, música de Don Rafael Hernando, representada en el Teatro de Variedades el 6 de junio de 1849, tercera edición, Madrid, Imprenta a cargo de C. González, 1852.

El Ensayo de una ópera, zarzuela por Don Juan del Peral, estrenada en el teatro del Instituto, el día 24 de diciembre de 1848, Madrid, Imprenta de la Sociedad de Operarios del mismo Arte, 1849.

El Estreno de una artista, zarzuela en un acto, letra de Don Ventura de la Vega, música de Don Joaquín Gaztambide, Madrid, Establecimiento tipográfico de Don F. de P. Mellado, 1852.

El Grumete, zarzuela en 1 acto, letra de Don Antonio GARCÍA GUTIÉRREZ, música de D. Emilio ARRIETA, Madrid, F. R. del Castillo, 1853.

El Hijo de familia o el lancero voluntario, zarzuela en tres actos traducida del francés por los Sres G. G., A. y O., Madrid, Imprenta que fué de Operarios, 1854.

El Manzanares, entremés lírico, letra de Mariano Pina, música de Francisco Asenjo Barbieri, Circo 19/06/52, BNE MSS 14561/13.

El Marido de la mujer de Don Blas, vodevil en dos actos, letra de D. Manuel García Gonzalez y D. Antonio Alverá y Delgrás, música de D. Hipólito Gondois, representada con aplauso en el Teatro del Instituto la noche del 29 de noviembre de 1852, Madrid, C. Gonzalez, 1852.

El Marqués de Caravaca, zarzuela en dos actos, letra de D. Ventura de la Vega, música de D. Francisco A. Barbieri, representada en el teatro del Circo, segunda edición, Madrid, Imprenta que fué de Operarios, 1853. / zarzuela en un acto, letra de Ventura de la Vega, música de Francisco A. Barbieri, Madrid, Mellado, 1853.

El Novio pasado por agua, zarzuela de figurón en tres actos, original de Don Manuel Bretón de los Herreros, música de Don Rafael Hernando, estrenada en el teatro del Circo, Madrid, Imprenta a cargo de C. González, 1852.

El Parecido en la corte, D. Agustín MORETO, Parte veintitrés de comedias escogidas, Madrid, Fernández de Buendía, 1665.

El Perro del hortelano, zarzuela en un acto, letra de Don Juan Belza, música de Don Luis Velasco, representada con notable éxito en el teatro de Variedades el 15 de agosto de 1856, Madrid, Imprenta de José Rodríguez, 1856.

El Postillón de la Rioja, zarzuela original en dos actos de Don Luis Olona, música del maestro Don Cristóbal Oudrid, representada por primera vez en el teatro del Circo el 7 de junio de 1856, segunda edición, Madrid, Imprenta de M. Galiano, 1861.

El Quince de mayo, juguete cómico-lírico-bailable, original y en verso, por D. José Olona, música del maestro Soriano Fuertes, Madrid, Imprenta de Vicente de Lalama, 1852, representado en el Teatro del Instituto Español el 20 de octubre de 1852.

El Sargento Federico, zarzuela en cuatro actos arreglada del francés por Don Luis de Olona, música de los maestros Don Francisco Barbieri y Don Joaquín Gaztambide, representada por la primera vez en el Teatro del Circo el 22 de diciembre de 1855, segunda edición, Madrid, Imprenta de José Rodríguez, 1857.

El Secreto de la reina, zarzuela en tres actos escrita en francés por MM. de Rosier y de Leuven y arreglada a la escena española por Don Luis de Olona, música de los Sres Gaztambide, Hernando e Inzenga, representada por primera vez en Madrid en el Teatro del Circo en octubre de 1852, Madrid, Imprenta que fué de Operarios, 1852.

El Sonámbulo, zarzuela en un acto, letra de Don Antonio Hurtado, música de Don Emilio Arrieta, Madrid, Imprenta de José Rodríguez, 1856.

El Sueño de una noche de verano, ópera cómica en tres actos escrita en francés por los Sres Rosier y de Leuven, libremente traducida al castellano por D. Patricio de la Escosura, segunda edición, Madrid, Imprenta que fué de Operarios, 1853.

El Suicidio de Rosa, zarzuela en un acto por Don Agustín Azcona, Madrid Imprenta Nacional, 1847.

El Tío Carando en las mascararas, juguete comico-bailable en un acto y en verso, del género andaluz, original de Fernando G. de Bedoya, musica de M. Soriano Fuertes, representado en el teatro de la comedia con general aplauso en abril de 1851, Biblioteca dramática, Lalama.

El Tío Pinini, juguete cómico lírico bailable en un acto por D. Enrique Salvatierra, música de D. Mariano Soriano Fuertes, representado por primera vez con extraordinario aplauso en el teatro de la Comedia en noviembre de 1850 (30 octubre 1850), Lalama 1854.

El Tren de escala, zarzuela en un acto, en verso, original de Don Gerónimo Moran, música de D. Martin Sánchez Allú, representada en el Teatro del Circo el 7 de mayo de 1854, Madrid, Imprenta a cargo de C. González, 1854.

El Trompeta del archiduque, zarzuela en un acto arreglada al teatro español por D. Mariano Carreras y Gonzalez, música de D. Javier Gaztambide, Madrid, Imprenta de José Rodríguez 1854.

El Valle de Andorra, zarzuela en tres actos original de MR. de SAINT-GEORGES, y arreglada a la escena española por Don Luis Olona, música del maestro Joaquín Gaztambide,

representada por primera vez en Madrid en el teatro del Circo el 5 de noviembre de 1852, Madrid, Imprenta de José Rodríguez, 1865.

El Violón del diablo, zarzuela original en un acto y en verso, por D. Rafael García y Santiesteban, representada en el teatro del Circo el 20 de noviembre de 1852, Madrid, Lalama, 1852.

El Vizconde, zarzuela en un acto y en verso original de Don Francisco Camprodón, música del maestro D. Francisco Asenjo Barbieri, Madrid, Imprenta de José Rodríguez, 1855.

Entre dos aguas, zarzuela en tres actos y en verso, letra de D. Antonio Hurtado, música de los señores Don Joaquín Gaztambide y D. Francisco Asenjo Barbieri, Madrid, Imprenta de Tejado, 1856.

Entre dos luces, juguete cómico-lírico en un acto, original de D. Calisto Bordonada, música del maestro Iradier (hijo), representado por primera vez en el Teatro Lírico Español (Circo), el día 27 de mayo de 1851, Lalama, 1851.

Escenas en Chamberí, capricho cómico-bailable en un acto y en verso por Don José de Olona, música de Don Joaquín Gaztambide, Don Francisco Barbieri, Madrid, Imprenta del Colegio de Sordo-Mudos, 1856. BNE

Estebanillo Peralta, zarzuela en tres actos, en verso, letra de D. Ventura de la Vega, música de D. Joaquín Gaztambide y D. Cristóbal Oudrid, Madrid, José Rodríguez, 1855.

Flor de un día, drama original en un prólogo y tres actos de D. Francisco Camprodón, Madrid, José Rodríguez, 1860, 7ª edición.

Galanteos en Venecia, zarzuela en tres actos por Don Luis Olona, música del maestro Don Francisco Asenjo Barbieri, representada por primera vez en el Teatro del Circo en diciembre de 1853, Madrid, Imprenta que fué de Operarios, 1853.

Gato por liebre, entremés lírico-cómico de Don Antonio Hurtado, puesto en música por el maestro D. Francisco Asenjo Barbieri, Madrid, José Rodríguez, 1856

Gloria y Peluca, zarzuela en un acto escrita por José de la Villa del Valle, Madrid Eusebio Aguado, 1850. UCM

Gracias a Dios que está puesta la mesa, pieza lírico-dramática en un acto arreglada del francés por Don Luis Olona, música del maestro D. Francisco Barbieri, representada en el teatro del circo el 24 de diciembre de 1852, Madrid, Imprenta de la viuda de D. R. J. Domínguez, 1852.

Guerra a muerte, zarzuela en un acto y en verso, original de D. Adelardo López de Ayala, música de D. Emilio Arrieta, Madrid, José Rodríguez, 1855.

Haydé o el secreto, zarzuela en 3 actos y en prosa arreglada por Don Adelardo LOPEZ DE AYALA, música del Sr MANZOCCHI, Madrid, C. González, 1855.

Jugar con fuego, zarzuela en 3 actos, letra de Don Ventura de la VEGA, música de Don Francisco Asenjo BARBIERI, Madrid, Establecimiento tipográfico de Don F. de P. Mellado, 1851.

La Batalla de Bailén, zarzuela en 2 actos, D. F. M., BNE MSS/14181/2 / zarzuela en dos actos, original y en verso de F. M., Madrid, Lalama, 1850.

La Batelera, zarzuela en un acto, letra de D. Francisco Corona Bustamante, música de D. Hipólito Gondois, representada con aplauso en el teatro del Drama el 19 de noviembre de 1852, Madrid, Imprenta de Vicente de Lalama, 1852.

La Cacería real, zarzuela en tres actos, letra de D. Antonio García Gutiérrez, música de D. Emilio Arrieta, representada en el teatro del Circo, Madrid, Imprenta de José Rodríguez, 1854.

La Cisterna encantada, zarzuela en tres actos arreglada al teatro español y escrita en verso por D. Ventura de la VEGA, música de D. Joaquín Gaztambide, Madrid, Imprenta que fué de Operarios, 1853.

La Cola del diablo, zarzuela cómica en dos actos arreglada del francés por Don Luis Olona, música de Don C. Oudrid y D. C. Allú, Madrid, José Rodríguez, 1854.

La Cotorra, zarzuela en un acto arreglada del francés por Don Luis Olona, música de Don Joaquín Gaztambide, representada en el teatro del Circo en abril de 1853, Madrid, Imprenta de la V. de D. R. J. Domínguez, 1853.

La Dama del rey, zarzuela en 1 acto y en verso, Francisco NAVARRO VILLOSLADA, música de Emilio ARRIETA, Madrid, José Rodríguez, 1855, [CEDOA Manuscrito con materiales n°2329].

La Espada de Bernardo, zarzuela en tres actos y en verso, letra de Don Antonio García Gutiérrez, música de D. Francisco Asenjo Barbieri, representada con general aplauso en el teatro del Circo el día 14 de enero de 1853, Madrid, Imprenta que fue de Operarios, 1853.

La Estrella de Madrid, zarzuela original en tres actos y en verso por D. Adelardo López de Ayala, música de Don Emilio Arrieta, Madrid, Imprenta a cargo de C. González, 1853.

La Flor de la serranía, zarzuela en un acto y en verso, original de D. José María Gutiérrez de Alba, música de D. Cristóbal Oudrid, representada por primera vez en Madrid en el teatro de Verano en la noche del 2 de agosto de 1856, Madrid, Imprenta de A. Avrial, 1856.

La Flor de Zurguén, estrenada en el Circo el sábado 18 de Diciembre de 1852, BNE MSS/14561/17.

La Flor del valle, zarzuela en un acto y en verso, letra de Don Juan de Ariza, música de Don Luis Arche, Madrid, Circulo Literario, 1853 / zarzuela en un acto y en verso original de Don Juan de Ariza, música de Don Luis Arche, estrenada en el teatro del Príncipe el día 27 de marzo de 1853, Madrid, C. González, 1853.

La Hechicera, zarzuela en tres actos y en verso, original de Don Tomas Rodríguez Rubí, música de Don Francisco Asenjo Barbieri, Madrid, Imprenta a cargo de C. González, 1852.

La Hija de la providencia, zarzuela en tres actos, original de Don Tomas RODRIGUEZ RUBÍ, música del maestro D. Emilio ARRIETA, Madrid, Imprenta de José Rodríguez, 1856.

La Litera del oidor, zarzuela en un acto y en verso, original de D. Enrique de Cisneros, música de D. Fernando Gardyn, representada por primera vez en el teatro del Circo en el mes de junio de 1853, Madrid, Imprenta que fué de Operarios.

La Mensajera, opera cómica en dos actos original de Don Luis Olona, música de D. Joaquín Gaztambide, representada por primera vez en Madrid en el teatro Español, el día 24 de diciembre de 1849, Cádiz, Imprenta a cargo de D. Juan B. de Gaona, 1850.

La Paga de Navidad, zarzuela en un acto, original de D. Francisco de Paula Montemar, representada con aplauso en el teatro de la Comedia (Instituto), y del Circo, en el año de 1850, Madrid, Imprenta de Vicente de Lalama, 1851.

La Picaresca, zarzuela original en dos actos de Don Carlos García Doncel y de Eduardo Asquerino, música de Joaquín Gaztambide y F. A. Barbieri, Madrid, Lalama, 1850.

La Pradera del canal, zarzuela en un acto por Don Agustín Azcona, Madrid, Imprenta Nacional, 1847.

La Vergonzosa de palacio, comedia en un acto, original y en verso por Don Luis de Eguilaz con música de Don Manuel Fernández Caballero, BNE MSS14544/9.

La Zarzuela, alegoría en un acto, Luis Olona y Antonio Hurtado, música de Gaztambide, Barbieri y Arrieta, Madrid, José Rodríguez, 1856.

Las Bodas de Juanita, zarzuela en un acto arreglada del francés por D. Luis Olona, música de Don Martín Sánchez Allú, representada por primera vez en Madrid y en el Teatro del Circo en febrero [ms 9] de 1855, Madrid, José Rodríguez, 1855.

Las Señas del archiduque, zarzuela original en dos actos y en verso por Ceferino Suárez Bravo puesta en música por Joaquín Gaztambide, Madrid, Omaña, 1850.

Lino y Lana, zarzuela original en un acto por Don Rafael Maiquez, música de Don Rafael Martín, Madrid, Imprenta de Vicente de Lalama, 1855, representada en el teatro de la Cruz el 24 de Diciembre de 1853.

Los Boleros en Londres, juguete cómico-lírico-bailable, en un acto y en verso, original de D. Fernando G. de Bedoya, para representarse en Madrid el año de 1854, Lalama.

Los Comuneros, zarzuela en tres actos y en verso, original de D. Adelardo López de Ayala, música de D. Joaquín Gaztambide, Madrid, C. Gonzalez, 1855.

Los Contrabandistas del Pirineo, melodrama lírico en tres actos, original de D. Juan Belza, música de los Sres D. Luis y D. José Arche, representada con aplauso en el teatro de

Variedades en la noche del 16 de diciembre de 1854, Madrid, Imprenta de C. González, 1855.

Los Diamantes de la corona, zarzuela en tres actos y en verso, original de Scribe, arreglada a la escena española por Don Francisco Camprodón, música de D. Francisco A. Barbieri, segunda edición, Madrid, Imprenta de José Rodríguez, 1856.

Los Disfraces, zarzuela original en un acto de D. José de Olona, música del maestro de D. José Inzenga, representada en el Teatro del Circo el día 16 de mayo de 1851, Madrid, Imprenta que fué de Operarios, 1851.

Los Dos ciegos, entremés cómico-lírico arreglado del francés por Don Luis Olona, música de Don Francisco Asenjo Barbieri, representado por primera vez en el Teatro del Circo el día 25 de noviembre de 1855, Madrid, Imprenta de José Rodríguez, 1878.

Los Dos sargentos españoles o La linda vivandera, comedia en un acto, original y en prosa de D. B. M. [Don Blas Molina], Madrid, Imprenta que fué de Operarios, 1853.

Los Dos Ventura, zarzuela original en un acto por Don Antonio Auset, música de los señores Oudrid y Arche, Madrid, C. González, 1852.

Los Jardines del buen retiro, zarzuela en tres actos y en verso, original de Don Teodoro Guerrero, música de Don José Manzcocchi, estrenada en el Teatro del Circo en abril de 1854, Madrid, Imprenta de la calle de San Vicente, a cargo de José Rodríguez, 1854.

Marina, zarzuela en 2 actos y en verso, original de Francisco CAMPRODÓN, música de Don Emilio ARRIETA, Madrid, José Rodríguez, 1855.

Mateo y Matea, zarzuela en un acto y en verso, original de Don Rafael Maiquez, música de D. Cristóbal Oudrid, representada con general aplauso en Madrid la noche del 12 de febrero de 1852, Madrid, Imprenta que fué de Operarios, 1852.

Mentir a tiempo, zarzuela en un acto y en verso, original de Don Ángel María Dacarrete, música de D.M. Fernández Caballero, Madrid, Imprenta de la compañía de Impresores y Libreros del Reino, 1856.

Mis dos mujeres, zarzuela en tres actos por D. Luis Olona, música de D. Francisco Barbieri, representada en el teatro del Circo a beneficio del primer actor Don Francisco Salas el 26 de Marzo de 1855, Madrid, José Rodríguez, 1855.

Misterios de bastidores (segunda parte), zarzuela en un acto, original de Don Francisco de Paula Montemar, representada con aplauso en el teatro del Instituto Español el año de 1850, Madrid, Imprenta de Vicente de Lalama, 1853.

Misterios de bastidores, zarzuela en un acto por Don Francisco de Paula Montemar, representada en el teatro del Instituto en el beneficio de la primera actriz Doña Carlota Gimenez, Madrid, Omaña, 1849.

Moreto, zarzuela en tres actos y en verso, letra de D. Agustín Azcona, música de D. Cristóbal

Oudrid, Madrid, Imprenta de la calle de S. Vicente, a cargo de J. Rodríguez, 1854.

Pablito (segunda parte de Buenas noches señor Don Simon), pieza cómico-lírica en un acto por Don Luis Olona, música de D. Cristóbal Oudrid, Madrid, José Rodríguez, 1855.

Palo de ciego, zarzuela en un acto, original de Don Juan del Peral, música de Don Rafael Hernando, Madrid, Imprenta a cargo de C. González, 1851.

Pedro y Catalina o El gran maestro, zarzuela en un acto y en verso por D. José María de Andueza, música del maestro D. Martín Sánchez Allú, representada por primera vez en Madrid en el Teatro del Circo, en junio de 1855, Madrid, Imprenta de José Rodríguez, 1855.

Pepiya la salerosa, zarzuela en un acto original de D. Fdo de Bedoya, representada con gran aplauso en el teatro de Variedades en setiembre de 1851 (verso), Madrid, Lalama, 1854.

Pero Grullo, II José María Larrea y Antonio Lozano, música de Cristóbal Oudrid, Madrid, Vicente de Lalama, 1851.

Por seguir a una mujer, viaje en cuatro cuadros original de Don Luis Olona, representada en el Teatro del Circo, Lírico Español, el 24 de diciembre de 1851, Salamanca, Establecimiento tipográfico de Oliva, 1863.

Salvador y Salvadora, zarzuela en un acto y en verso original de D. Antonio Auset, música de D. Cristóbal Oudrid y D. Luis Arche, Madrid, Imprenta a cargo de C. González, 1852.

Segunda parte de El duende, zarzuela original en dos actos por Don Luis Olona, música del maestro Don Rafael Hernando, representada en Madrid en el teatro Lírico Español en enero de 1851, Madrid, Imprenta de S. Omaña, 1851.

Si yo fuera rey!, zarzuela en tres actos y en verso, letra de D. Mariano Pina y d. Miguel Pastorfido, música de D. José Inzenga. Representada por primera vez en el teatro del Circo el día 17 de octubre de 1862, Madrid, José Rodríguez, 1862,

Soy yo !!, zarzuela en un acto, letra de Don Francisco de la Vega, música de Don José Rogel, representada con extraordinaria aceptación en el teatro de Tirso de Molina la noche del 24 de diciembre de 1855, Madrid, Imprenta de Don Cipriano López, enero 1856.

Tentaciones, zarzuela original en un acto por D. Rafael Maiquez, música de D. Rafael Martín, representada con extraordinario aplauso en el teatro de la Cruz, la noche del 9 de Marzo del 1854, Madrid, Lalama, 1855.

Tercera dama duende, comedia en tres actos sacada de una ópera cómica de E. Scribe, por Juan de la Cruz Tirado y Nario, Madrid, 1842.

Todos son raptos, zarzuela en un acto, original de Luis Mariano de Larra, música del maestro Don Cristóbal Oudrid, representada con gran aplauso en el teatro Lírico Español (Circo) el día 27 de mayo de 1851, Madrid, Imprenta de Vicente de Lalama, 1851.

Tramoya, zarzuela en un acto y en verso, original de José de Olona, puesto en música por Francisco Asenjo Barbieri, Madrid, Omaña, 1850.

Tres madres para una hija, zarzuela en dos actos, letra de D. Antonio Alverá Delgras, música del maestro Don Luis Vicente Arche, Madrid, Repullés, 1855.

Tribulaciones, zarzuela en dos actos original de Don Tomás Rodríguez Rubí, música del maestro don Joaquín Gaztambide, Madrid, C. González, 1851.

Un Baile é la gente crua, juguete cómico-líricoailable de costumbres andaluzas en un acto y en verso de D. José María Gutiérrez de Alba, música de D. Cristóbal Oudrid, Madrid 5 de Setiembre de 1856.

Un Día de reinado, zarzuela en tres actos, traducida y arreglada de una ópera cómica francesa de MM. Scribe et de Saint-Georges, por D. A. García Gutiérrez y D. L. Olona, representada en el teatro del Circo en febrero de 1854, Madrid, Imprenta de José Rodríguez, 1854.

Un Embuste y una boda, zarzuela en dos actos, original de D. Luis Mariano de Larra ; representada por primera vez en el teatro Lírico Español, (Circo) en el mes de abril de 1851, Madrid, Imprenta de Vicente de Lalama, 1851.

Un Viaje al vapor, disparate con música en tres jornadas, arreglado a la escena española por Don José de Olona, música del maestro Don Cristóbal Oudrid, representado por primera vez en el Teatro del Circo, el día 24 de diciembre de 1856, Madrid, Imprenta del Colegio de sordo-mudos, 1856.

Una aventura en Marruecos, zarzuela en un acto por Juan Belza, música de Florencio Lahoz, Madrid, C. González, 1855.

2) répertoire français

Actéon, opéra-comique en un acte, musique de D.F. E. Auber, représenté pour la première fois sur le Théâtre de l'Opéra-Comique le 23 janvier 1836, in *Oeuvres complètes* de Scribe, IV^{ème} série, 5^{ème} volume-17.)

Angélique et Médor, opéra bouffon en un acte par MM. T. Sauvage et ***, musique de M. A. Thomas, représenté pour la première fois à Paris sur le théâtre de l'Opéra-Comique le 10 mai 1843, Paris, Beck, 1843.

Bonsoir Monsieur Pantalon, opéra-comique en un acte par MM. Lockroy et de Morvan, musique de M. Albert Grisar, représenté pour la première fois à Paris, sur le théâtre de l'Opéra-Comique, le 19 février 1851, Paris, Lévy, 1869.

Bonsoir voisin, opéra-comique en un acte par MM. Brunswick et Arthur de Beauplan, musique de M. Ferdinand Poise, Paris, Michel Lévi, 1853.

Dom Sébastien roi de Portugal, opéra en cinq actes, paroles de M. Scribe, de l'Académie Française, musique de M. Donizetti, divertissemens de M. Albert, représenté pour la première fois à Paris sur le Théâtre de l'Académie royale de Musique le 13 novembre 1843, Paris, Tresse, 1843.

Émeline opéra-comique en trois actes paroles de M. E. de Planard, musique de M. Hérold, représenté pour la première fois le 28 novembre 1829 sur le théâtre Royal de l'Opéra-Comique Paris, Bezon, 1829.

Encore un Pourceaugnac, folie-vaudeville en un acte de MM. Eugène Scribe et Delestre-Poirson, représentée pour la première fois sur le Théâtre du Vaudeville le 18 février 1817, Paris, Ladvoat, Barba, Martinet, 1817.

(*Monsieur de Pourceaugnac*, comédie-ballet en trois actes, Molière, Œuvres, Paris, Masson et Yonet, 1828.)

Gérard et Marie, comédie-vaudeville en un acte mêlée de couplets par MM. F. de Villeneuve et Et. Arago, Paris, Quoy, 1827.

Giralda ou La nouvelle Psyché, opéra-comique en trois actes, paroles de M. Eugène Scribe, musique de M. Adolphe Adam, représenté pour la première fois à Paris sur le Théâtre National de l'Opéra-Comique le 20 juillet 1850, Bruxelles, Lelong, 1850.

Gloire et perruque, vaudeville en un acte, par MM. Laurent et Labie, représenté pour la première fois à Paris sur le Théâtre de la Porte-Saint-Martin le 17 juillet 1843, Paris, Marchant, 1843.

Gustave III ou Le Bal masqué, opéra historique en cinq actes, représenté pour la première fois sur le théâtre de l'Académie Royale de Musique le 27 février 1833, Paris, Jonas, 1833.

Haydée ou Le secret, opéra-comique en trois actes paroles de M. E. Scribe, musique de M. Auber, représenté pour la première fois à Paris sur le théâtre de l'Opéra-comique le 28 décembre 1847, Paris.

J'attends un omnibus, vaudeville en un acte par MM. J. Gabriel et P. Vermond représenté pour la première fois à Paris sur le Théâtre du Vaudeville le 23 avril 1849, Bruxelles, Lelong, 1849.

L'Âme en peine, opéra fantastique en deux actes paroles de M. de Saint-Georges, musique de M. de Flotow, divertissemens de M. Coralli. Décors : le premier acte de M. Thierry, le deuxième acte de MM. Ciceri et Rubé, représenté pour la première fois à Paris sur le théâtre de l'Académie Royale de musique, le 29 juin 1846, Paris, Mme Ve Jonas, Librairie-Editeur de l'Académie Royale de musique, 1846.

L'Amant somnambule ou Le mystère, comédie-vaudeville en un acte par MM. A. Philippe et Saint-Ange Martin, représentée pour la première fois à Paris sur le Théâtre de la Porte Saint-Martin le 26 août 1820, Paris, Delavigne, 1820.

L'Andalouse de Paris, vaudeville en un acte par MM. Michel Delaporte et Émile Pages [Louis Bergeron], représenté pour la première fois à Paris sur le théâtre de la Porte Saint-

Antoine le 23 Août 1840, Univers dramatique, répertoire des pièces nouvelles, représentées sur les différents théâtres de Paris, Paris, chez l'Éditeur, 1840.

L'Apparition, opéra en deux actes, paroles de Germain Delavigne, musique de M. Benoist, représenté sur le théâtre de la Nation (Opéra) le 16 juin 1848, Jonas, 1848.

L'Assurance ou le coucher de la mariée, vaudeville en deux actes sous le pseudonyme de Félix S. Gymnase 1830.

L'Aumônier du régiment, comédie en un acte mêlée de couplets, par MM. de Saint-Georges et de Leuven, représentée pour la première fois à Paris sur le Théâtre du Palais-Royal le 1^{er} octobre 1835, *Le Magasin théâtral*, tome dixième, Paris, Marchant, 1835, p. 53-69.

L'Aveugle et son bâton, vaudeville en un acte par MM. Varin et Laurencin, représenté pour la première fois à Paris sur le théâtre du Vaudeville le 11 novembre 1841, Paris, Marchant, 1841.

L'Eau de Javelle, comédie-vaudeville en un acte, par MM. J. Gabriel et Dupeuty, représentée pour la première fois à Paris sur le Théâtre du Palais-Royal le 29 Janvier 1852, Paris, Magasin central, 1852.

L'Eau merveilleuse, opéra-bouffon en deux actes, en vers, par M. T. Sauvage, musique de M. Albert Grisar, représenté pour la première fois sur le Théâtre de la Renaissance le 30 Janvier 1839, *La France dramatique du XIX^e siècle*, Paris, Barba, 1839.

L'Espionne russe, épisode de 1812, comédie-vaudeville en trois actes par MM. Mélesville et Carmouche, représentée pour la première fois à Paris sur le théâtre des Variétés le 1^{er} juillet 1829, Bruxelles, Ode et Wodon, 1830, *La France dramatique du XIX^e siècle*, Paris, Barba, Delloye, Bezou, 1840.

L'Étoile de Séville, grand opéra en quatre actes, paroles de M. Hippolyte Lucas, musique de M. Balfe, représenté pour la première fois à Paris sur le Théâtre de l'Académie Royale de Musique le 15 décembre 1845, Paris, Jonas, Tresse, Michel Frères, 1845.

L'Étoile du nord, opéra-comique en trois actes de M. E. Scribe, musique de Giacomo Meyerbeer, représenté à Paris sur le Théâtre de l'Opéra-Comique le 16 février 1854, Bruxelles, Lelong, 1854.

L'Interprète, comédie-vaudeville en un acte par MM. Arnould et N. Fournier, représentée pour la première fois à Paris sur le théâtre du Gymnase dramatique le 7 juin 1834, Paris, Marchant, 1834.

L'Omelette fantastique, vaudeville en un acte par MM. Duvert et Boyer, représenté pour la première fois à Paris sur le Théâtre du Palais-Royal le 22 août 1842, Bruxelles, Lelong, 1842

L'Un pour l'autre, comédie-vaudeville en un acte par les Cens Maurice et Thésigny, représentée sur le Théâtre du Vaudeville le 28 Messidor an 10, Paris, Masson, 1802.

La Bataille de Dénain, opéra-comique en trois actes, représenté pour la première fois sur le Théâtre Royal de l'Opéra-Comique le 24 août 1816, par les comédiens ordinaires de Sa Majesté, paroles de MM. Théaulon, Dartois et Fulgence, musique de M. Catruffo, Paris, Barba, 1816.

La Croix de Marie, opéra-comique en trois actes, paroles de MM. Lockroy et Dennerly, musique de M. Aimé Maillard, représenté pour la première fois à Paris sur le Théâtre de l'Opéra-Comique le 19 juillet 1852, Paris, Levy, 1852.

La Marquise, opéra-comique en 1 acte, paroles de MM. de Saint-Georges et de Leuven, musique de M. Adolphe Adam, représenté pour la première fois le 28 février 1835, Paris, Marchant, Bruxelles, Jouhaud, 1835.

La Partie de chasse de Henri IV, comédie en trois actes et en prose de M. Collé, représentée pour la première fois à Paris sur le Théâtre Français en 1774, Paris, Fages, 1814.

La Perruche, opéra-comique en un acte de MM. Dumanoir et Dupin, musique de M. Clapisson, représenté sur le Théâtre de l'Opéra-Comique le 28 avril 1840, Paris, Henriot, Tresse, Bruxelles, Lelong, 1840.

La Poupée ou l'Ecolier en bonne fortune, comédie mêlée de couplets de MM. Fournier et Arnould, représentée pour la première fois sur le théâtre du Vaudeville le 11 juin 1831, Paris, Barba, 1831.

La Queue du diable, vaudeville fantastique par MM. Clairville et Jules Cordier, Paris, Beck, Tresse, 1852.

La Reine d'un jour, opéra-comique en trois actes, paroles de MM. Scribe et de Saint-Georges, musique de M. Adolphe Adam, représenté pour la première fois sur le théâtre royal de l'Opéra-Comique le 19 septembre 1839, La France dramatique au XIXe siècle, Paris, Tresse, Delloye, 1840.

La Sentinelle perdue, opéra-comique en 1 acte par M. de Saint-Georges, musique de M. Rifaut, représenté pour la première fois sur le Théâtre Royal de l'Opéra-Comique le 9 décembre 1834, Paris, Marchant, 1834.

La Vivandière, mimo-drame militaire en un acte par M. Ludwig, représenté pour la première fois sur le Théâtre du Cirque Olympique le 24 mars 1824, Paris, Quoy, 1824.

La Veillée, opéra-comique en un acte de MM. Paul Duport et Villan de Saint-Hilaire, musique de M. Paris, représenté pour la première fois sur le théâtre de l'Opéra-Comique le 14 Février 1831, Paris, Barba, 1831.

Le Caïd, opéra-bouffon en deux actes par M. Th. Sauvage, musique de M. Ambroise Thomas, représenté pour la première fois à Paris sur le Théâtre Nationale de l'Opéra-Comique le 3 janvier 1849, Bruxelles, Lelong, 1849.

Le Chalet, opéra-comique en un acte, représenté pour la première fois à Paris sur le théâtre Royal de l'Opéra-Comique le 23 septembre 1834, en société avec Mélesville, musique de M.

Adolphe Adam, *Œuvres complètes de Eugène Scribe*, Tome deuxième, Paris, Furne et Cie, Aimé André, 1841, pp. 502-516.

Le Commis et la grisette, vaudeville en un acte par MM. Paul de Kock et Charles Labie, représenté pour la première fois sur le théâtre du Palais-Royal le 10 juillet 1834, Paris, Marchant, 1834.

Le Comte Ory, opéra en deux actes en société avec M. Delestre-Poirson, musique de M. Rossini, Académie Royale de Musique, 20 août 1828, Théâtre de Eugène Scribe, IV, Opéra, Paris, Michel Lévy, 1859, p. 39-72.

Le Concert à la cour ou La Débutante, opéra-comique en un acte et en prose, paroles de MM. Scribe et Mélesville, musique de M. Auber, Paris, Frère, s.d.

Le Conscrit, vaudeville en un acte par Mrs Merle, Simonnin et Ferdinand, représenté pour la première fois à Paris sur le Théâtre de la Porte Saint-Martin le 20 novembre 1823, Paris, Quoy, 1823.

Le Docteur Quinquina ou Le poirier ensorcelé, folie vaudeville en un acte par MM. Gabriel et Philibert, représenté pour la première fois à Paris sur le Théâtre de la Porte Saint-Martin, le 23 Septembre 1820, Paris, Barba, 1820.

Le Domino bleu, comédie-vaudeville en un acte par MM. Boulé et Dutertre, représentée pour la première fois à Paris sur le théâtre du Panthéon le 10 mars 1838, Paris, Michaud, 1838.

Le Domino noir, opéra-comique en trois actes, paroles de Scribe, musique de D.F.E. Auber, représenté pour la première fois à Paris au Théâtre Royal de l'Opéra-Comique le 2 décembre 1837.

Le Domino rose, comédie-vaudeville en deux actes, représentée pour la première fois sur le Théâtre des Variétés le 20 février 1834 en collaboration avec Ancelot, in *Théâtre de Alexis de Comberousse*, tome II, Paris, Hachette, 1864, pp. 63-82

Le Fils d'une grande dame, drame-vaudeville en trois actes, par MM. Dumersan et J. Gabriel, représenté pour la première fois à Paris sur le Théâtre de la Gaité le 1^{er} août 1846, Paris, Marchant.

Le Fils de famille, comédie-vaudeville en trois actes par MM. Bayard et de Biéville, représentée pour la première fois à Paris sur le Théâtre du Gymnase le 25 novembre 1852, Paris, Lévy, 1867.

Le Fondé de pouvoirs, comédie-vaudeville par MM. S.[Scribe] et Carmouche, représentée pour la première fois à Paris sur le théâtre de Madame le 18 février 1824, Paris, Barba, 1829.

Le Grand Prix ou Le voyage à frais communs, opéra-comique en trois actes, paroles de MM. Gabriel et Masson, musique de M. Adolphe Adam, représenté pour la première fois sur le Théâtre Royal de l'Opéra-Comique le 9 juillet 1831, Paris, Riga, 1831.

Le Maître de chapelle ou Le Souper imprévu, comédie en un acte et en prose de Mr. Alexandre Duval, arrangée pour l'Opéra-Comique par Mme Sophie Gay, musique de Mr. Paer, représentée pour la première fois à Paris sur le Théâtre Royal de l'Opéra-Comique le 29 mars 1821, Paris, Barba, 1821.

Le Pensionnat de jeunes filles, opéra-comique en deux actes, paroles de MM. Picard et Ch. Vial, musique de Devienne, représenté pour la première fois sur le Théâtre Royal de l'Opéra-Comique le 2 mars 1825, Paris, Vente, s.d.

Le Piano de Berthe, comédie mêlée de chant en un acte par MM. Théodore Barrière et Jules Lorin, représentée pour la première fois à Paris au théâtre du Gymnase le 20 mars 1852, Paris, Lévy, 1852.

Le Puits d'amour, opéra-comique en trois actes, par MM. Scribe et de Leuven, musique de M. Balfe, représenté pour la première fois à Paris sur le Théâtre Royal de l'Opéra-Comique le 20 avril 1843, Bruxelles, Gambier, 1843.

Le Sergent Frédéric, comédie-vaudeville en 5 actes, par MM. Vanderbuch et Dumanoir, représentée pour la première fois à Paris sur le Théâtre de la Gaîté le 21 juin 1855, Paris, Michel Lévy, 1855.

Le Songe d'une nuit d'été, opéra-comique en trois actes par MM. Rosier et de Leuven, musique de M. Ambroise Thomas, représenté pour la première fois à Paris sur le Théâtre de l'Opéra-Comique le 20 avril 1850, Bruxelles, Lelong, 1850.

Le Suisse de l'hôtel, anecdote de 1816, vaudeville en un acte de MM. Scribe et De Rougemont, représenté pour la première fois à Paris sur le Théâtre du Gymnase Dramatique, le 14 novembre 1831, Paris, Pollet, Librairie, Editeur du répertoire du Théâtre de Madame, 1831.

Le Tambour et la vivandière, ou La Capitulation, vaudeville historique en un acte par M. J. Gabriel, représenté pour la première fois à Paris sur le Théâtre du Vaudeville le 9 octobre 1816, Paris, Huet-Masson.

Le Télégraphe ou le commissaire général, vaudeville en deux actes par MM. Théaulon et Dormeuil, Paris, Duvernois, 1827.

Le Timide ou Le nouveau séducteur, opéra-comique en un acte, Paris, Opéra-Comique, 2 Juin 1826, paroles de MM. Scribe et Xavier Boniface, Paris, Bezon, 1826.

Le Val d'Andorre, opéra-comique en trois actes par M. de Saint-Georges, musique de M. Halévy, Membre de l'Institut, mise en scène de M. Henri, représenté pour la première fois à Paris sur le Théâtre de l'Opéra-Comique le 11 novembre 1848, Bruxelles, Lelong, 1849.

Les Deux aveugles, bouffonnerie musicale par Jules Moinaux, musique de Jacques Offenbach, Paris, Bouffes Parisiens, 5 juillet 1855, Paris, Michel Lévy, 1855.

Les Deux Gaspard, comédie-vaudeville en un acte, par MM. M***, Gabriel et Capelle, représentée pour la première fois à Paris sur le Théâtre du Vaudeville le 3 février 1817, Bruxelles, Bureau du Répertoire, 1827.

Les Diamants de la couronne, opéra-comique en trois actes, représenté pour la première fois à Paris sur le théâtre Royal de l'Opéra-Comique le 6 mars 1841, en société avec M. de Saint-Georges, musique de M. Auber, *Œuvres complètes de M. Scribe*, Paris, Delahays, 1858.

Les Dragons du Villars, opéra-comique en trois actes par MM. Lockroy et Cormon, musique de M. Aimé Maillart, représenté pour la première fois à Paris sur le Théâtre-Lyrique le 19 septembre 1856, Paris, Michel Lévy, 1856.

Les Monténégrins, opéra-comique en trois actes, paroles de MM. Alboize et Gérard, musique de Mr. Limnander, représenté pour la première fois à Paris sur le Théâtre National de l'Opéra-Comique le 31 mars 1839, Bruxelles, Lelong 1849.

Les Noces de Jeannette, opéra-comique en un acte par MM. Michel Carré et Jules Barbier, musique de M. Victor Massé, représenté pour la première fois à Paris sur le Théâtre Impérial de l'Opéra-Comique le 4 février 1853, Paris, Calmann-Lévy, s.d.

Les Porcherons, opéra-comique en trois actes par M. T. Sauvage, musique de M. Albert Grisar, représenté pour la première fois à Paris sur le théâtre de l'Opéra-Comique le 12 janvier 1850, Bruxelles, Lelong, 1850.

Les Travestissements, opéra-comique en un acte, paroles de Mr. Deslandes, musique de Albert Grisar, représenté pour la première fois à Paris sur le Théâtre Royal de l'Opéra-Comique, Paris, Marchant, 1839.

Les Visitandines, opéra-comique en deux actes, représenté pour la première fois le 7 juillet 1792, in *Théâtre* de L. B. Picard, Membre de l'Institut, tome I, Paris, Mame, 1812, pp. 83-130.

Madame d'Egmont ou sont-elles deux ? comédie en trois actes mêlée de chants par MM. Ancelot et Alexis Decomberousse, représentée pour la première fois sur le Théâtre des Variétés le 25 avril 1833.

Marie-Honnête, comédie en vers en trois actes et trois époques, imitation burlesque de *Marie* par M. Dumersan, représenté pour la première fois sur le Théâtre des Variétés le 24 Décembre 1836, Paris, Nobis, 1836.

Mina ou La fille du bourgmestre, comédie-vaudeville en deux actes représentée pour la première fois sur le Théâtre du Vaudeville le 4 Juillet 1837, par MM. Duvert et Lauzanne, Paris, Marchant, 1837.

Mina ou Le ménage à trois, opéra-comique en trois actes, paroles de M. E. de Planard, musique de M. Ambroise Thomas, représenté pour la première fois à Paris sur le théâtre Royal de l'Opéra-Comique le 10 octobre 1843, *La France dramatique au XIX^e siècle*, Paris, Tresse 1845.

Mon ami Pierre, comédie en un acte mêlée de couplets par MM. Dartois, Adolphe et Alfred,

représentée sur le théâtre des Nouveautés le 8 septembre 1827, Paris, Barba, 1827.

Monsieur de la Jobardière ou La révolution impromptue, comédie en un acte mêlée de couplets par MM. Dumersan et Dupin représentée pour la première fois à Paris sur le Théâtre des Variétés le jeudi 19 août 1830, Paris, Barba, 1830.

Paul et Pauline, comédie-vaudeville en deux actes, par MM. Duvert et Lauzanne, représentée pour la première fois à Paris sur le théâtre du Palais Royal le 5 juin 1837, Paris, Marchant, 1837.

Pierre et Catherine, opéra-comique en un acte, paroles de M. de Saint-Georges, musique de M. Ad. Adam, représenté pour la première fois à Paris sur le Théâtre Royal de l'Opéra-Comique par les comédiens ordinaires du roi 9 Février 1829, Paris, Barba, 1829.

Rataplan ou le petit tambour, vaudeville-anecdote en un acte par MM. Sewrin [Bassampierre] et Vizentini, représenté pour la première fois à Paris sur le Théâtre du Vaudeville le 25 février 1822, Paris, Barba, 1822.

Raymond ou Le secret de la reine, opéra-comique en trois actes, par MM. Rosier et de Leuven, musique de M. Ambroise Thomas, représenté pour la première fois sur le théâtre de l'Opéra-Comique le 5 juin 1851, Paris, Giraud et Dagneau, 1851.

Sans tambour ni trompette, comédie-vaudeville en un acte par MM. Brazier, Merle et Carmouche, représentée pour la première fois à Paris sur le Théâtre des Variétés le 23 janvier 1822, Paris, Barba, 1822.

Un Fameux numéro !, vaudeville en un acte par MM. Faulquemont, E. Collot et Lefebvre, représenté pour la première fois à Paris sur le théâtre des Variétés le 17 août 1851, Théâtre contemporain illustré, Michel Lévy, s. d.

Un Monsieur qui suit les femmes, comédie-vaudeville en deux actes par MM. Th. Barrière et A. Decourcelle, représentée pour la première fois à Paris sur le théâtre de la Montansier le 18 novembre 1850, Calmann Lévy éditeur.

II PARTITIONS

Les cotes "TL-" renvoient au catalogue établi par María Encina CORTIZO RODRÍGUEZ : *Teatro Lírico 1, Partituras Archivo de Madrid*, Catálogo de los fondos musicales de la Sociedad General de Autores de España / I, SGAE, 1994.

Pour notre répertoire, il s'agit des conducteurs lorsque rien n'est indiqué.
(Abréviations employées : ms (manuscrit), BNE (Biblioteca Nacional de España), BNF (Bibliothèque Nationale de France), UCM (Universidad Complutense de Madrid)

A) Catalogues

1) répertoire espagnol

María Encina CORTIZO RODRÍGUEZ, *Teatro Lírico 1, Partituras Archivo de Madrid*, Catálogo de los fondos musicales de la Sociedad General de Autores de España / I, SGAE, 1994.

Nieves IGLESIAS MARTÍNEZ (dir), *Catálogo del teatro lírico español en la Biblioteca Nacional*, Madrid, Dirección general del Libro y Bibliotecas, 1986-1991.

Luis IGLESIAS de SOUZA, *El Teatro lírico español*, La Coruña, Diputación provincial, 1991-1996, 4 vol. .

2) répertoire français

Herbrt SCHNEIDER, *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Werke von Daniel François Esprit Auber (AWV)*, Hildesheim, New York, G. Olms, 1994, 2 vol..

Nicole WILD, David CHARLTON, *Théâtre de l'Opéra-Comique. Répertoire 1762-1927*, Liège, Mardaga, 2003.

B) Corpus principal

1) Manuscrits

Boléro chanté par Madame Anna-Thillon et Mademoiselle Darcier, BNF Louvois, ms 2790, autographe.

*Colegialas y soldados*¹⁰, zarzuela en 2 actos, arreglada y dedicada al antiguo Conservatorio de Música y Declamación (hoy Escuela Nacional de Música) por su autor Don Rafael Hernando, letra de los Sres. Pina y Lumbreras, Madrid, Antonio Romero, 1863, partition vocale, BNE M/1593.

El Campamento, ópera cómica en 1 acto y 9 números de José INZENGA y CASTELLANOS, libreto de Luis OLONA, ms, TL-691.

El Duende, zarzuela en 2 actos de Rafael HERNANDO PALOMAR, libreto de Luis OLONA, ms, TL-681.

El Sueño de una noche de verano, ópera cómica en 3 actos y 15 números de Joaquín GAZTAMBIDE, libreto traducido por Patricio de la Escosura, ms, TL-571bis.

El Valle de Andorra, zarzuela en 3 actos de Joaquín GAZTAMBIDE, libreto de Luis OLONA, ms, TL-572.

Los Diamantes de la corona, letra de Don Francisco Camprodón, zarzuela en tres actos puesta en música por Don Francisco A. Barbieri, 1854, partition manuscrite, TL 140.

Variations chantées par....., BNF, ms 2791, autographe.

2) Imprimés

Les Diamans de la couronne, opéra-comique en trois actes, paroles de MM. Scribe et Saint-Georges, représenté pour la première fois à Paris au Théâtre Royal de l'Opéra Comique le 6 mars 1841, partition d'orchestre, Troupenas, 1841, BNF Louvois D 452.

Los Diamantes de la corona, Francisco Asenjo Barbieri, zarzuela en tres actos, Libreto de Francisco Camprodón, edición crítica Emilio CASARES RODICIO, Madrid, ICCMU, Música Lírica, 2010.

¹⁰ La partition pour orchestre est conservée au Teatro Chacon de La Havane ; les démarches répétées pour obtenir la reproduction du document n'ont pas abouti.

Le Domino noir, opéra-comique en trois actes, paroles de Scribe, musique de D.F.E. Auber, représenté pour la première fois à Paris au Théâtre Royal de l'Opéra Comique le 2 décembre 1837, partition d'orchestre, Troupenas, s.d., BNF D454 / BNE MP/38.

Le Songe d'une nuit d'été, opéra-comique en trois actes dédié à sa Majesté Guillaume III, Roi des Pays-Bas, Prince d'Orange Nassau, Grand Duc de Luxembourg, poème de MM. Rosier et de Leuven, musique de M. Ambroise THOMAS, représenté pour la première fois à Paris à l'Opéra-Comique le 20 avril 1850, Paris, Bureau Central de musique. / opéra-comique en trois actes, poème de MM. Rosier et de Leuven, accompagnement de piano par Mr. Vautrot, Paris, Escudier.

Le Val d'Andorre, opéra-comique en trois actes, paroles de M. de Saint-Georges, musique de M. Halévy, représenté pour la première fois sur le théâtre de l'Opéra-Comique le 11 novembre 1848, Paris, Troupenas, 1851, BNF Vm⁵1439 / D5852-5853 / L. Galland, 2002, Fac. Sim. de l'édition de Paris, Brandus, Troupenas, 1851.

Les Visitandines, comédie en deux actes et en prose par M. Picard, représentée pour la première fois par les Comédiens du Théâtre de la rue Feydeau le Samedi Sept Juillet 1792, mises en musique et dédiées à M. Louis Maillard son beau Père par M. F. DEVIENNE, Paris, Cousineau, BNF D 3378.

Mina ou Le ménage à trois, opéra-comique en trois actes, paroles de Mr E. de Planard, musique de M. Ambroise THOMAS, représenté pour la première fois à Paris sur le Théâtre Royal de l'Opéra-Comique le 10 octobre 1843, Paris, Bureau Central de musique, BNF D9020.

Mis dos mujeres, zarzuela en 3 actos de Francisco ASENJO BARBIERI, libreto de Luis OLONA, edición crítica a cargo de Emilio CASARES y Xavier de PAZ, Madrid, ICCMU, Serie Lírica, 2003.

C) Corpus secondaire

1) corpus espagnol

A Rusia por Valladolid, zarzuela en 1 acto y 7 números de Antonio GORDON, libreto de Juan BELZA, ms. TL -624

A última hora, disparate cómico-lírico en 1 acto y 4 cuadros de Joaquín GAZTAMBIDE, ms, TL-563.

Amar sin conocer, zarzuela en 3 actos de Francisco ASENJO BARBIERI y Joaquín GAZTAMBIDE, libreto de Luis OLONA, ms, TL-110.

Amor y almuerzo, farsa en 1 acto y 4 números de Joaquín GAZTAMBIDE, libreto de Luis OLONA, ms, TL-564.

Amor y misterio, zarzuela en 3 actos de Cristóbal OUDRID, libreto de Luis OLONA, partition vocale partielle, Madrid, Carrafa, ca. 1855, BNE, MP/2018/24-27.

Aventura de un cantante, entremés lírico-dramático en 1 acto y 4 números de Francisco ASENJO BARBIERI, libreto de José M^a Gutiérrez de Alba, ms, TL-112.

Buenas noches Señor Don Simón, zarzuela en 1 acto y 6 números de Cristóbal OUDRID, libreto de Luis OLONA, ms, TL-1078 / partition vocale imprimée chez Carrafa Almacenista y editor de música de S.S. M.M. y A.A., Calle del Príncipe n° 15 en Madrid, BNF Vm⁴ 941.

Buenas noches, vecino, zarzuela en 1 acto y 8 números de Luis VICENTE Y BERMEJO ARCHE, libreto de Antonio ALVERÁ, ms, TL-1648 / zarzuela en 1 acto arreglada a la escena española por D. Luis OLONA, música de C. OUDRID, Madrid, Carrafa, edición de canto, BNF Vm⁵ 941.

Catalina, zarzuela en 3 actos de Joaquín GAZTAMBIDE, libreto de Luis OLONA, ms, TL-566bis.

De este mundo al otro, zarzuela en 2 actos de Cristóbal OUDRID, libreto de Luis OLONA, ms, TL-1080.

Diez mil duros !!!!, zarzuela en 1 acto y 4 números de Luis VICENTE BERMEJO y ARCHE, libreto de Mariano PINA y DOMÍNGUEZ, ms, TL-1650.

Don Esdrújulo, tonadilla á duo en 1 acto y 5 números de Mariano SORIANO y FUERTES, ms, TL-1515.

Don Ruperto Culebrín, gacetilla de la capital en 2 actos y 16 números de Cristóbal OUDRID, Francisco ASENJO BARBIERI y Joaquín GAZTAMBIDE, libreto de Luis y José OLONA, ms, TL-1081.

Don Simplicio Bobadilla, zarzuela cómica en 3 actos de Francisco ASENJO BARBIERI, José INZENGÁ y CASTELLANOS, Rafael HERNANDO y PALOMAR y Joaquín GAZTAMBIDE, libreto de Manuel y Victorino TAMAYO y BAUS, ms, TL-114.

El Conde de Castralla, zarzuela en 3 actos de Cristóbal OUDRID, libreto de Adelardo LOPEZ de AYALA, ms, BNE M.OUDRID/5.

El Diablo en el poder, zarzuela en 3 actos de Francisco ASENJO BARBIERI, libreto de Francisco CAMPRODÓN, ms, TL-115.

El Dominó azul, zarzuela en 3 actos y 15 números de Emilio ARRIETA, libreto de Francisco Camprodón, ms, TL-97 / edición crítica a cargo de María Encina CORTIZO RODRÍGUEZ y Ramón SOBRINO, Madrid, ICCMU, Serie Lírica, 1995.

El Dominó negro, n° 8 "Aragonesa", música del maestro Auber, Madrid, Casimiro Martín, [1852].

El Estreno de una artista, zarzuela en 1 acto y 5 números de Joaquín GAZTAMBIDE, libreto de Ventura de la VEGA, ms, TL-568.

El Grumete, zarzuela en 1 acto de Emilio ARRIETA, libreto de Antonio García Gutiérrez, ms, TL-98 / edición crítica a cargo de Fernando J. CABAÑAS ALAMAN, Madrid, ICCMU, Serie Lírica, 1994.

El Manzanares, entremés de Francisco ASENJO BARBIERI, libreto de Mariano PINA y BOHIGAS, ms, BNE M.BARBIERI/86/1.

El Marido de la mujer de Don Blas, vaudeville en 2 actos de Hipólito GONDOIS, libreto de Manuel GARCÍA GONZÁLEZ y Antonio ALVERÁ y DELGRÁS, ms, TL-617.

El Marqués de Caravaca, zarzuela en 2 actos y 9 números de Francisco ASENJO BARBIERI, libreto de Ventura de la VEGA, ms, TL-118.

El Postillón de la Rioja, zarzuela en 2 actos de Cristóbal OUDRID, libreto de Luis OLONA, ms, TL-1088.

El Quince de mayo, juguete cómico-lírico-bailable en 1 acto y 9 números de Mariano SORIANO y FUERTES, libreto de José OLONA, ms, TL-1516.

El Sargento Federico, zarzuela en 4 actos y 14 números de Francisco ASENJO BARBIERI y Joaquín GAZTAMBIDE, libreto de Luis OLONA, ms, TL-124.

El Secreto de la reina, zarzuela en 3 actos, de Joaquín GAZTAMBIDE, Rafael HERNANDO PALOMAR y José INZENGAR Y CASTELLANOS, libreto de Luis OLONA, ms, TL-571.

El Sonámbulo, zarzuela en 1 acto y 10 números de Emilio ARRIETA, libreto de Antonio Hurtado, ms, TL-99.

El Tío Carando en las máscaras, juguete cómico-lírico-bailable en 1 acto y 8 números de Mariano SORIANO y FUERTES, libreto de Fernando G. de BEDOYA, ms, TL-1517.

El Tío Pinini, Madrid, Antonio Romero, 1872, partition vocale partielle (un número), BNE MP/1808/20.

El Trompeta del archiduque, zarzuela en 1 acto y 5 números de Javier GAZTAMBIDE, libreto de Miguel CARRERAS y González, ms, TL-562.

El Violón del diablo, zarzuela en 1 acto y 5 números de Cristóbal OUDRID, libreto de Rafael García Santiesteban, ms, TL-1090.

El Vizconde, zarzuela en 1 acto y 4 cuadros de Francisco ASENJO BARBIERI, libreto de Francisco CAMPRODÓN, ms, TL-127.

Entre dos aguas, zarzuela en 3 actos y 15 números de Joaquín GAZTAMBIDE y Francisco ASENJO BARBIERI, libreto de Antonio HURTADO, ms, TL-574.

Escenas en Chamberí, de Don José de Olona, música de Francisco ASENJO BARBIERI, ms, partition partielle, BNE M. BARBIERI/136.

Estebanillo Peralta, zarzuela en 3 actos y 14 números de Joaquín GAZTAMBIDE y Cristóbal OUDRID, libreto de Ventura de la VEGA, ms, TL-575.

Galanteos en Venecia, zarzuela en 3 actos y 17 números de Francisco ASENJO BARBIERI, libreto de Luis OLONA, ms, TL-129.

Gato por liebre, entremés lírico en 1 acto y 4 números de Francisco ASENJO BARBIERI, libreto de Antonio Hurtado, ms, TL-130.

Gloria y Peluca, zarzuela en 1 acto y 6 números de Francisco ASENJO BARBIERI, libreto de José Villa del Valle, ms, TL-132.

Gracias a Dios que está puesta la mesa, entremés lírico-dramático en 1 acto y 8 números de Francisco ASENJO BARBIERI, libreto de Luis Olona, ms, TL-133.

Guerra a muerte, zarzuela en un acto de Emilio ARRIETA, libreto de Adelardo López de Ayala, ms incomplet, TL-100.

Jugar con fuego, zarzuela en 3 actos de Francisco ASENJO BARBIERI, libreto de Ventura de la VEGA, edición a cargo de María Encina CORTIZO RODRÍGUEZ, Madrid, ICCMU, Serie Lírica, 1992.

La Batelera, zarzuela en 1 acto y 8 números de Hipólito GONDOIS, libreto de Francisco Corona BUSTAMANTE, ms, TL-618.

La Cacería real, zarzuela en 3 actos y 15 números de Emilio ARRIETA, libreto de Antonio García Gutiérrez, ms, TL-102.

La Cisterna encantada, zarzuela en 3 actos de Joaquín GAZTAMBIDE, libreto de Ventura de la VEGA, ms, TL-575bis.

La Cola del diablo, zarzuela en 2 actos y 7 números de Cristóbal OUDRID y Martín SANCHEZ ALLÚ, libreto de José OLONA, ms, TL-1093.

La Cotorra, zarzuela en 1 acto de Joaquín GAZTAMBIDE, libreto de Luis OLONA, ms, partition vocale, BNE MC/3900/13.

La Dama del rey, zarzuela en un acto de Emilio ARRIETA, poesía de Francisco NAVARRO VILLOSLADA, ms, partition vocale, BNE M/4032.

La Espada de Bernardo, zarzuela original y en 3 actos de Francisco ASENJO BARBIERI, libreto de Antonio GARCÍA GUTIERREZ, ms, BNE M.BARBIERI/133/1.

La Estrella de Madrid, zarzuela en 3 actos de Emilio ARRIETA, libreto de Adelardo LOPEZ de AYALA, ms, partition vocale, BNE M/4031.

La Flor de la serranía, zarzuela en un acto de Cristóbal OUDRID, libreto de José Ma GUTIÉRREZ de ALBA, partition vocale, Madrid, Carrafa, ca. 1856, BNE M/1723.

La Hechicera, zarzuela original en 3 actos y en verso de Francisco ASENJO BARBIERI, libreto de Tomás RODRÍGUEZ RUBÍ, ms, BNE M.BARBIERI/31/1.

La Hija de la providencia, zarzuela en 3 actos de Emilio ARRIETA, libreto de Tomás Rodríguez Rubí, ms, TL-104.

La Litera del oídor, zarzuela en 1 acto y 4 números de Fernando GARDÍN, libreto de Entique de CISNEROS, ms, TL-548.

La Mensajera, ópera cómica en 2 actos de Joaquín GAZTAMBIDE, libreto de Luis OLONA, ms, TL-578.

La Paga de Navidad, zarzuela en 1 acto y 5 números de Cristóbal OUDRID, libreto de Francisco de Paula MONTEMAR, TL-1096.

La Picaresca, ópera cómica de D. Carlos GARCÍA DONCEL, música de Joaquín GAZTAMBIDE y Francisco ASENJO BARBIERI, ms, acte II, BNE M.BARBIERI/116/1-2.

La Zarzuela, alegoría de Joaquín GAZTAMBIDE, Francisco ASENJO BARBIERI y Emilio ARRIETA, libreto de Antonio HURTADO y Luis OLONA, ms, partition vocale, BNE MC/3887/22.

Las Bodas de Juanita, zarzuela en 1 acto de Martín SÁNCHEZ ALLÚ, libreto de Luis OLONA, Madrid, Casimiro Martín, ca. 1855, partition vocale, BNE M/416.

Lino y lana, zarzuela en 1 acto y 6 números de Rafael MARTÍN, libreto de Rafael MAIQUEZ, ms, TL-862.

Los Comuneros, zarzuela en 3 actos de Joaquín GAZTAMBIDE, libreto de Adelardo LOPEZ de AYALA, ms, TL-580.

Los Dos ciegos, entremés cómico-lírico en 1 acto y 4 números de Francisco ASENJO BARBIERI, libreto de Luis OLONA, ms, TL-141.

Los Jardines del Buen Retiro, zarzuela en 3 actos de José MANZOCCHI, libreto de Teodoro GUERRERO, ms, TL-820.

Marina, zarzuela en 2 actos de Emilio ARRIETA, libreto de Francisco CAMPRODÓN, ms, TL-107.

Mateo y Matea, zarzuela en 1 acto de Cristóbal OUDRID, libreto de Rafael MAIQUEZ, ms, TL-1102.

Misterios de bastidores (segunda parte), zarzuela en 1 acto y 6 números de Cristóbal OUDRID, libreto de Francisco de Paula MONTEMAR, ms, TL-1104.

Moreto (Don Agustín), ópera cómica en 3 actos de Cristóbal OUDRID, libreto de Agustín AZCONA, ms, TL-1105.

Pablito (segunda parte de Buenas noches Señor Don Simón), zarzuela en 1 acto y 4 números de Cristóbal OUDRID, libreto de Luis OLONA, ms, TL-1107.

Palo de ciego, zarzuela en 1 acto y 7 números de Rafael HERNANDO, libreto de Juan del Peral, ms, TL-683.

Pedro y Catalina, zarzuela en 1 acto y 6 números de Martín SANCHEZ ALLÚ, libreto de José M^a ANDUEZA, ms, TL-1148.

Pepiya la salerosa, zarzuela en 1 acto y 5 números de Mariano SORIANO y FUERTES, libreto de Fernando G. de BEDOYA, ms, TL-1523.

Por seguir a una mujer, viaje en 4 cuadros de Francisco ASENJO BARBIERI, Joaquín GAZTAMBIDE, Rafael HERNANDO PALOMAR, José INZENGÁ y CASTELLANOS Y Cristóbal OUDRID, libreto de Luis OLONA, ms, TL-145.

Segunda parte de El Duende, zarzuela en 2 actos de Rafael HERNANDO PALOMAR, libreto de Luis OLONA, ms, TL-682.

Soy yo !! zarzuela en 1 acto y 5 números de José ROGEL, libreto de Francisco de la VEGA, ms, TL-1347.

Tramoya, zarzuela en 1 acto y 9 números de Francisco ASENJO BARBIERI, libreto de José OLONA, ms, TL-148.

Tribulaciones, zarzuela en 2 actos de Joaquín GAZTAMBIDE, libreto de Tomás RODRÍGUEZ RUBÍ, MS, TL-582.

Un día de reinado, zarzuela en 3 actos de Francisco ASENJO BARBIERI, Joaquín GAZTAMBIDE, José INZENGÁ y Cristóbal OUDRID, libreto de Antonio GARCÍA GUTIÉRREZ y Luis OLONA, ms, partitions vocales partielles, BNE MP/3092/3 ; M/3478.

2) corpus français

Actéon, opéra-comique en un acte, paroles d'Eugène SCRIBE, musique de D.-F.-E. AUBER, Paris, Troupenas, 1849, partition vocale, BNF D257.

Giralda ou La nouvelle Psyché, opéra-comique en trois actes, paroles de Mr E. SCRIBE, Paris, Brandus, BNF Vm⁵ 594.

Gustave III ou Le bal masqué, opéra en cinq actes paroles de Mr SCRIBE, musique de D.-F.-E. AUBER représenté pour la première fois sur le théâtre de l'Académie royale de musique le 27 février 1833, Paris, Troupenas, BNF A-505 (B1-2) / Vm² 632.

Haydée ou Le secret opéra-comique en 3 actes, paroles de Mr E. Scribe, représenté pour la première fois sur le Théâtre Royal de l'Opéra-comique le 28 décembre 1847, Paris, Troupenas, BNF D469.

L'Opéra-comique, opéra comique en un acte et en prose mêlée d'ariettes, représenté pour la première fois sur le Théâtre de l'Opéra-Comique rue Favart le 21 Messidor, an 6e de la République. Paroles des Cens J. Ségur, jeune et E. Dupaty, musique del Signor Dominico DELLA-MARIA, Paris, Lemoine, (ca 1798), BNF D2572.

La Barcarolle ou L'Amour de la musique, opéra-comique en trois actes, paroles de M. E. SCRIBE, musique de M. D.-F.-E. AUBER, Paris, Troupenas, BNF D445.

La Croix de Marie, opéra-comique en trois actes, représenté pour la première fois à Paris, à l'Opéra-Comique, le 19 juillet 1852, poème de MM. d' ENNERY, musique de M. Aimé MAILLART, Paris, Meissonnier fils, BNF A557.

La Dame blanche La Dame blanche, opéra-comique en 3 actes, paroles de Mr Scribe, musique de M. François-Adrien Boieldieu, représenté pour la première fois sur le théâtre de l'Opéra-Comique le 10 décembre 1825, Paris, Janet et Cotelle, BNF Vm⁵ 469 / L10617.

La Fille du Régiment, opéra-comique en deux actes, paroles de Bayard et St Georges ; musique de G. Donizetti, Paris, Schonenberger (Reprint Kalmus, New York).

La Langue musicale, opéra-comique en 1 acte, paroles de Mr St Yves, musique de Mr Halévy représenté pour la première fois à Paris sur le Théâtre royal de l'Opéra-Comique le 11 décembre 1830, Paris, M. Schlesinger, BNF Vm⁵ 1524.

La Part du diable, opéra-comique en 3 actes, paroles d'E. Scribe, musique de D.-F.-E. AUBER, partition vocale, Paris, Brandus.

La Somnambule, drame lyrique en trois actes, paroles de Felice Romani, musique de V. Bellini, paroles françaises de Crevel Charlemagne, partition vocale, Paris, Leduc, s.d.

La Xacarilla, Grand opéra en un acte et deux tableaux, musique de MARLIANI, paroles de Scribe, représenté pour la première fois sur le Théâtre de l'Académie Royale de musique le 28 octobre 1839, Paris, Richault, BNF Vm² 811.

Le Chalet, opéra-comique en 1 acte, paroles de MM Scribe et Melesville, musique de Mr ADAM, Paris, Schonenberger, BNF D150.

Le Comte Ory, opéra en deux actes représenté pour la première fois sur le Théâtre de l'Académie Royale de Musique le 20 Août 1828, paroles de MM. Scribe et Delestre-Poirson, mis en musique et dédié à Monsieur Alexandre Aguado, chevalier de l'ordre de Charles III par G. Rossini, Paris, Troupenas.

Le Concert à la cour ou La Débutante, opéra-comique en 1 acte et en prose, paroles de MMrs Scribe et Mélesville, représenté pour la première fois sur le théâtre de l'Opéra-Comique le 3 Juin 1824, Paris, Frère, BNF D451.

Le Duc d'Olonne, opéra-comique en 3 actes, paroles de Messieurs Scribe et Saintine, représenté pour la première fois sur le théâtre de l'Opéra-Comique le 4 février 1842, Paris, E. Troupenas, BNF D456.

Le Morceau d'ensemble, opéra-comique en un acte, paroles de MM P. de Courcy et M. Carmouche, musique de Mr ADAM, Paris, Frère, BNF D166.

Le Nouveau Pourceaugnac, opéra-comique en 1 acte, paroles de Scribe et Poirson, musique d'Aristide Hignard, BNF Vm⁵1551.

Le Postillon de Longjumeau, opéra-comique en trois actes, paroles de MM Leuven et Brunswick, musique de Mr ADAM, représenté pour la première fois à Paris sur le théâtre royal de l'Opéra-Comique le 13 Octobre 1836, Paris, Delahante, BNF Vm⁵607.

Le Pré-aux-clerics, opéra-comique en 3 actes, paroles d'E. de PLANARD, musique de F. HÉROLD, partition vocale, Paris, Grus.

Le Toréador ou l'Accord parfait, opéra bouffe en 2 actes paroles de Mr F. Sauvage, musique de Mr ADAM, Paris, Bernard Late, partition vocale, BNF D186.

Léonore et Félix ou C'est la même, opéra-comique en un acte, paroles de feu St MARCELIN, musique de M. BENOIST, représenté pour la première fois à paris sur le Théâtre Royal de l'Opéra-Comique le 27 Novembre 1821, Paris, Dorval, BNF D929.

Zanetta ou Jouer avec le feu, opéra-comique en trois actes, parole de MM. Scribe et Saint-Georges, musique de D.F.E. Auber, représenté pour la première fois à Paris au Théâtre Royal de l'Opéra Comique le 18 mars 1840, partition d'orchestre, Troupenas, s.d., BNF Vm⁵748.

3) Autres

Souvenirs du Théâtre espagnol pour piano sur des motifs de MM. Barbieri et Gaztambide par Henri ROSELLEN, Paris, au Ménestrel, 1860, BNF Vm¹² 24801(1-2).

El Recitado, tonadilla a tres de Antonio Rosales, ca. 1775, Madrid, Unión musical Española, 1970.

La Sonnambula, melodramma in due atti di Vincenzo Bellini, Milano, Ricordi, 2006.

III DOCUMENTS

1) Correspondance

a) lettres manuscrites

Cartas de Ángel Inzenga a Santiago Masarnau, 1842-1843, Archivo Histórico Nacional, DIVERSOS-COLECCIONES, 7, N.640, 3 lettres.

Cartas de Angélique Belnie de Olona a Barbieri, 1855-1866, BNE MSS/14006/1/10, 13 lettres.

Cartas de Camprodón. Apuntes bibliográficos, BNE MSS/14024 n° 87 (a Barbieri).

Carta de J. Cohen a Francisco Asenjo Barbieri, BNE MSS/14006/3/8.

Carta de Juan del Peral a Antonio Cánovas del Castillo, 1879, Archivo Histórico Nacional, DIVERSOS-COLECCIONES, 17, N. 1593.

Cartas de Luis Carlos Olona y Belnie, BNE MSS/14038/123-125.

Cartas de Rafael Hernando a Manuel Castellano, 1843-1848, BNE MSS/12940/8, 11 lettres et 3 notes manuscrites.

Carta de Victor Paquis a Francisco Asenjo Barbieri, BNE MSS/14011/2/13.

Correspondance, Archives Nationales, AJ/37/4, livre 2 1841-1850 ; AJ/13/1137.

b) correspondance imprimée

Legado Barbieri, edición, transcripción e introducción a cargo de Emilio CASARES, Madrid, Fundación banco Exterior, 1986-1988, 2 vol. (vol. 1 Biografías y documentos sobre música y músicos españoles, 1986 ; vol. 2 Documentos sobre música española y epistolario, 1988.)

GAUTIER Théophile, *Correspondance générale* 1854-1857, éditée par Claudine LACOSTE-VEYSSEYRE, Tome VI, sous la direction de Pierre LAUBRIET et avec la collaboration de Jean-Claude Fizaine, Andrew Gann et Marie-Hélène Girard, ouvrage publié avec le concours du Centre National de Recherche Scientifique, Paris, Genève, Droz, 1991.

LOZANO GUIRAO, Pilar, *El archivo epistolar de Don Ventura de la Vega*, Madrid, 1958, Tirada aparte de "Revista de Literatura" (Fascs. 25 y 26. Enero-Junio), 1955.

SCHNEIDER, Herbert, *Correspondance d'Eugène Scribe et de Daniel-François-Esprit Auber*, Liège, Mardaga, 1998.

2) Documents d'archive

Acte de mariage de François Hernando et François Athanase Mortier, 20 septembre 1838, Archives de Paris V3E-M97.

Acte de naissance de Louis Charles Olona, 10 avril 1853, Archives de Paris V3E/N1717.

Rafael Hernando, *Canon rétrograde*, BNF ms autographe W.19, 18.

Registre de Mr. Auber pour les examens généraux des classes des Aspirans par les Comités d'enseignement, Archives Nationales, 1844-1846, AJ/37/209-210.

3) Documents juridiques

"Convention entre la France et l'Espagne pour la garantie réciproque de la propriété des œuvres d'esprit et d'art", *Manuel Annuaire de l'imprimerie de la librairie et de la presse*, par Ferdinand Grimont, Paris, Jannet, 1855, p. 179-185.

Real decreto organico de los teatros del Reino y Reglamento del teatro espanol, Madrid, Imprenta Nacional, 1849.

Nuevo Reglamento Circo

IV PÉRIODIQUES

1) presse espagnole

ABC

Correo literario y mercantil

Diario de avisos

Diario de Madrid

Diario oficial

El Clamor público

El Gratis

El Herald

El Padre Cobos

Gaceta de Madrid

Gaceta musical de Madrid

La España

La Iberia musical

Revista de teatros

2) presse en français

Annuaire dramatique de la Belgique

L'Univers

La France théâtrale

La Presse

La Sylphide

Le Correspondant

Le Droit d'auteur

Le Ménestrel

Le Tintamarre

Revue espagnole, portugaise, brésilienne et hispanoaméricaine

Revue et gazette musicale de Paris

BIBLIOGRAPHIE

Afin de privilégier la cohérence générale de notre approche, nous avons choisi de ne pas distinguer les ouvrages relevant des sources et ceux relevant de la bibliographie contemporaine.

I) CONNAITRE LES RÉPERTOIRES

1) Le répertoire espagnol

a) Ouvrages généraux

Diccionario de la música española e hispanoamericana, Madrid, Anaya, 2000.

Diccionario de la zarzuela, Madrid, ICCMU, 2002.

SALDONI, Baltasar, *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, Edición facsímil de la de 1868 preparada por Jacinto Torres, con índices completos de personas, materias y obras. Madrid, Ministerio de Cultura/INAEM/Centro de Documentación Musical, 1986, 4 vol.

b) Les œuvres

ALONSO, Celsa, *La canción lírica española en el siglo XIX*, Madrid, ICCMU, Música Hispana, 1998.

CASARES RODICIO, Emilio et Celsa ALONSO GONZALEZ, *La música española en el siglo XIX*, Universidad de Oviedo, 1995.

BARCE, Ramón (coord.), *Actualidad y futuro de la zarzuela: actas de las jornadas celebradas en Madrid del 6 al 9 de noviembre de 1991*, Madrid, Alpuerto, 1993.

BEHAR, Pierre, *L'opéra dans la péninsule ibérique*, Hanassowitz, 1999.

BRETÓN, Tomás, *La ópera nacional*, Madrid, Música mundana, 1896.

CARMENA Y MILLAN, Luis, *Crónica de la ópera italiana en Madrid*, Madrid, 1878 (ICCMU, 2002).

CASARES RODICIO, - Emilio, - *Francisco Asenjo Barbieri*, 2 vol, Madrid, ICCMU, 1994.

- (dir.), *Cuadernos de Música Iberoamericana, La zarzuela en España e Hispanoamérica. Centro y periferia, 1800-1950*, Madrid, Fundación autor, 1996.

CASARES RODICIO, Emilio et Alvaro TORRENTE (dirs), *La ópera en España e Hispanoamérica*, Madrid, ICCMU, 2001.

CORTIZO RODRÍGUEZ, María Encina, - *La restauración de la zarzuela en el Madrid del siglo XIX*, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1993.

- "La zarzuela del siglo XIX" in CASARES RODICIO, Emilio y Celsa ALONSO GONZALEZ, *La música española en el siglo XIX*, Universidad de Oviedo, 1995.

- "Alhambrismo operístico en *La conquista di Granata* (1850) de Emilio Arrieta. Mito oriental e histórico en la España romántica" in María GEMBERO USTARROZ (coord. y ed.) *Estudios sobre música y músicos de Navarra, Príncipe de Viana*, 2006, mayo-agosto, LXVII (238), Pamplona, Gobierno de Navarra, p. 609-631.

COTARELO Y MORI, Emilio, - *Historia de la zarzuela o sea el drama lírico en España desde su origen a fines del siglo XIX*, Madrid, 1932 (ICCMU, 2000).

- - *Orígenes y establecimiento de la ópera en España hasta 1800*, Madrid, 1917 (ICCMU 2004).

IGLESIAS DE SOUZA, Luis, *El teatro lírico español*, A Coruña, Diputación provincial, 1991, 4 vol.

KLEINERTZ, Rainer, *Grundzüge des spanischen Musiktheaters im 18. Jahrhundert*, 2 vol., Kassel, Reichenberger, 2003.

MEJÍAS GARCÍA, Enrique, "*La correspondencia de los Bufos* (1871): Ideología de un teatro divertido en una España en transformación", in *Revista de Musicología*, Sociedad Española de Musicología, vol. XXXI (2008), nº 1, pp. 125-149.

MINDLIN, Roger, *Die zarzuela : das spanisches Singspiel im 19. un 20. jahrhundert*, Zurich, Atlantis, 1965.

MUÑOZ, Matilde, *Historia de la zarzuela y del género chico*, Madrid, Tesoro, 1887.

PAGÁN, Victor, "Un teatro para un género, un género para un teatro", *Criticón*, 87-88-89, 2003, p. 621-636.

PEÑA Y GOÑI, Antonio, - *España desde la ópera a la zarzuela*, Madrid, Alianza Editorial, 1967.

- *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX*, Madrid, El liberal, 1881.

REGIDOR ARRIBAS, Ramón, - *La voz en la zarzuela*, Madrid, Real Musical, 1991.

- *Aquellas zarzuelas...*, Madrid, Alianza Editorial, 1996

SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Victor, - "El Siglo de Oro en el teatro lírico español de 1850 a 1930", *Hispanic Review*, vol. 72, nº1 (Winter, 2004), pp. 165-183.

- "Una adaptación operística de *Don Gil de las calzas verdes* realizada por Tomás Bretón", *ehumanista*, vol. 2, 2002.

SMITH, W. F., "Rodríguez Rubi en the dramatic Reforms of 1849", *Hispanic Review*, vol. 16, nº4 (Oct. 1948), pp. 311-320.

SOBRINO SÁNCHEZ, Ramón, "La ópera española entre 1850 y 1874: bases para una revisión crítica", in CASARES RODICIO, Emilio et Alvaro TORRENTE (dirs), *La ópera en España e Hispanoamérica*, Madrid, ICCMU, 2001, pp. 77-142.

SUAREZ PAJARES, Javier, "bolero", *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid, ANAYA, 2000.

SUBIRÁ, José, *La tonadilla escénica*, Madrid, Tip. De Archivos, 1930.

TALVIKKI-CHANFREAU, Marie-Catherine, *Le boléro, expression et discours*, thèse de doctorat dirigée par Serge Salaün, Paris III, 1996.

VÁZQUEZ, Roland, *The quest for national opera in Spain and the reinvention of the zarzuela (1808-1849)*, doctoral dissertation, Music from Cornell University, 1992.

HERRERO SALGADO, Felix, *Cartelera teatral madrileña, II : años 1840-1849*, Madrid, CSIC, 1963.

VALLEJO Irene et Pedro OJEDA, *-El teatro en Madrid a mediados del siglo XIX. Cartelera teatral (1854-1864)*, Universidad de Valladolid, Secretariado de publicaciones e Intercambio Editorial, 2002.

c) Les hommes et la vie artistique

Legado Barbieri, edición, transcripción e introducción a cargo de Emilio CASARES, Madrid, Fundación banco Exterior, 1986-1988, 2 vol. (vol. 1 *Biografías y documentos sobre música y músicos españoles*, 1986; vol. 2 *Documentos sobre música española y epistolario*, 1988.).

BERGADA, Montserrat, "Musiciens espagnols à Paris entre 1820 et 1868 : état de la question et perspectives d'études", in *La musique entre France et Espagne. Interactions stylistiques 1870-1939*, textes réunis par Louis Jambou, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003, p. 17-38.

CASARES RODICIO, Emilio (ed.), - *Francisco Asenjo Barbieri, Crónica de la Lírica Española y Fundación del Teatro de la Zarzuela, 1839-1863, manuscritos 14077-14079*, Madrid, ICCMU, 2006.

- "Rossini : la recepción de su obra en España", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, volumen 10 – 2005, Madrid, ICCMU, p. 35-70.

CORTIZO RODRIGUEZ, María Encina, *Emilio Arrieta. De la ópera a la zarzuela*, Madrid, ICCMU, 1998.

ESPIN Y TEMPLADO, María del Pilar, - "El teatro lírico español en la segunda mitad del siglo XIX: claves de su popularidad", *Siglo diecinueve: literatura hispánica*, Nº. 15, 2009, pp. 47-63.

- *La escena española en el umbral de la modernidad: (estudios sobre el teatro del siglo XIX)*, Tirant lo Blanch, 2011.
- "Teatro y música en el siglo XIX: la colaboración entre músicos y dramaturgos en el proceso creador del teatro lírico", in Raquel Gutiérrez Sebastián, Borja Rodríguez Gutiérrez (coord.), *Desde la platea: estudios sobre el teatro decimonónico*, 2010, pp. 221-232.
- "Tipología de las formas teatrales breves dentro del género chico. El problema de las denominaciones", in Javier HUERTA CALVO (coord.), *Historia del teatro breve en España*, pp. 835-852.

FERNÁNDEZ CORTÉS, Juan Pablo, "El mecenazgo musical de Mariano Téllez Girón, XII Duque de Osuna (1844-1882)", in *Revista de Musicología*, Vol. 28, N° 1, Actas del VI Congreso de la Sociedad Española de Musicología (Junio 2005), pp. 392-407

FÉTIS, F.J., "Barbieri", *Biographie universelle des musiciens*, Paris, Firmin Didot, 1860.

GARCÍA Manuel (fils), *Traité complet de l'art du chant*, introduction de J. Rondeleux, Genève, Minkoff, 1985, réimpression de l'édition de Paris, l'auteur, 1847.

GOMEZ ELEGIDO-RUIZ OLALLA, María Cruz, "La correspondencia entre Felipe Pedrell y Francisco Asenjo Barbieri", in *Recerca musicologica, Spain*, vol. IV, 1984, pp. 177-242.

HENKEN, John Erwin, *Francisco Asenjo Barbieri and the nineteenth-century revival in Spanish national music*, doctoral dissertation, UCLA, 1987.

INZENG, José, *Algunos apuntes sobre el arte de acompañar al piano*, Madrid, Imprenta de la Biblioteca de Instrucción y Recreo 2ª ed. 1872

de LARRA, Mariano José (Figaro), *Obras*, edición y estudio preliminar de Carlos Seco Serrano, Madrid, Biblioteca de autores españoles desde la formación del lenguaje hasta nuestros días, Madrid, 1960.

MARTINEZ OLMEDILLA, Augusto, *El maestro Barbieri y su tiempo*, Madrid, Ediciones. Españolas, 1941.

MATÍA POLO, Inmaculada, José INZENG. *La diversidad de acción de un músico español en el siglo XIX (1828-1891)*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2010.

MOLINA MARTINEZ, José Luis et Maria Belén MOLINA JIMENEZ, *Maria Manuela Oreiro en el Diario de José Musso Valiente (La ópera en Madrid en el bienio 1836-1837)*, Universidad de Murcia, 2003.

PAGÁN Victor et Alfonso De VICENTE, *Catálogo de obras de Ramón Carnicer*, Madrid, Editorial Alpuerto, 1997.

PEÑA Y GOÑI, Antonio, *Barbieri: nuestros músicos*, Madrid, Imprenta de José M. Ducazcal 1875

RADOMSKI, James, *Manuel García (1775-1832) : maestro del bel canto y compositor*, Madrid, ICCMU, 2002.

ROBLEDO ESTAIRE, Luis, "La creación del Conservatorio de Madrid", *Revista de musicología*, XXIV, décembre-janvier 2001, Vol. 1-2, pp. 189-238.

RUIZ TARAZONA, Andrés, "Rafael Hernando, un precursor", in *Cuadernos de música y teatro*, Madrid, SGAE, 1988, pp. 37-51.

SOBRINO SÁNCHEZ, Ramón, - "Joaquín Gaztambide (1822-1870), director de orquesta", in *Príncipe de Viana*, Año nº 67, Nº 238, 2006, pp. 633-654.

- "José Inzenga", in *Cuadernos de música y teatro*, Madrid, SGAE, 1992, pp. 36-56.

"José Inzenga, ¿un zarzuelista fracasado?", in Ramón BARCE (coord.), *Actualidad y futuro de la zarzuela: actas de las jornadas celebradas en Madrid del 6 al 9 de noviembre de 1991*, Madrid, Alpuerto, 1993, pp. 215-234.

VIVES, Amadeo, -*Julia*, Madrid, Espasa-Calpe, 1971.

- *Sofía*, Madrid, Espasa-Calpe, 1973.

2) Le répertoire français

a) Ouvrages généraux

CLAUDON, Francis (dir.), *Dictionnaire de l'opéra-comique français*, Paris, Lang, 1995.

CLÉMENT Félix et Pierre LAROUSSE, *Dictionnaire lyrique ou Histoire des opéras*, Administration du Grand Dictionnaire Universel, 1869.

FAUQUET, Joël-Marie (dir.), *La musique en France au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 2003.

VAPEREAU, Louis Gustave, *Le Dictionnaire universel des contemporains*, Paris, Hachette, 1858 ;

b) Les œuvres

ACHTER, Morton Jay, *Félicien David, Ambroise Thomas and French Opera Lyrique 1850-1870*, Ph. D. Ann Arbor, UMI, 1984.

ARWIN, Neil Cole, *Eugène Scribe and the French theater, 1815-1860*, Cambridge, Harvard University Press, 1924.

BANDA, Daniel, "Les Trappes du mélodrame", in *Musical. L'opéra romantique allemand*, nº6, 1^{er} trimestre 1988, p. 39-49.

BARA, Olivier, - *Le théâtre de l'opéra-comique sous la restauration : enquête autour d'un genre moyen*, Hildesheim, Zurich, N.Y., Georg Olms, 2001.

- "D'un corpus hybride : l'opéra-comique, au carrefour des genres dramatiques et lyriques", in *Lieux Littéraires / La Revue*, "Corpus collectifs", sous la dir. d'Alain Vaillant, n° 7-8, 2003, p. 229-240.

BARTLET, Elizabeth, "Archival sources for the opéra-comique and its registres at the Bibliothèque de l'opéra" in *Nineteenth century music*, n°7, 1983-4, pp. 119-129.

BERLIOZ, Hector, *Critique musicale*, Paris, Buchet-Chastel, 1996-2008, 6 vol.

BERTHÉ, F.-L., *Beethoven. Drame lyrique, précédé de quelques mots sur l'expression en musique et sur la véritable poésie dans le drame lyrique*, Paris, chez Dénain, juin 1836.

BORNER, W., *Die Opern von D.F.E. Auber*, diss., Leipzig, 1962.

BRANGER, Jean-Christophe, - *Aspects de l'opéra français de Meyerbeer à Honegger*, actes du colloque international "French Opera from Charles Gounod to the Ballets russes", Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University, 16-17 avril 2004, en collaboration avec Vincent Giroud, Lyon, Symétrie & Palazetto Bru Zane, 2009.

- "Le Mélodrame musical dans *Manon* de Jules Massenet", in Paul PREVOST (dir.), *Le théâtre lyrique en France au XIX^e siècle*, Metz, éd. Serpenoise, 1995, pp. 239-277.

CASTIL BLAZE, *L'Art des vers lyriques*, Paris, Delahays, 1858.

CHARLTON, David, *Grétry and the growth of the Opéra-comique*, Cambridge University Press, 1986.

CLAUDON, Francis (dir.), *Dictionnaire de l'opéra-comique français*, Paris, Lang, 1995.

COLAS, Damien, "Boieldieu, *La Dame blanche*", *L'Avant-Scène Opéra*, n° 176, 1997.

ETCHARRY, Stéphan, "Intertextualité et dramaturgie dans *Le Toréador* (1849) d'Adolphe Adam (1803-1856)", *Présence du XVIII^e siècle dans l'opéra français du XIX^e siècle d'Adam à Massenet*, Jean-Christophe BRANGER et Vincent GIROUD (dir.), Centre Interdisciplinaire d'Études et de Recherches sur l'Expression Contemporaine, Travaux 154, Coll. Musique et Musicologie – Cahiers de l'Esplanade n° 7, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne (PUSE), 2011.

GENEST, Emile, *L'Opéra-comique connu et inconnu*, Paris, Fischbacher, 1924.

GENGEMBRE, Gérard, *Le théâtre français au XIX^{ème} siècle (1789-1900)*, Paris, Armand Colin, 1999.

GIDEL, Henri, *Le vaudeville*, Paris, PUF, 1986.

GOSSELIN, Guy, - "De quelques lieux de mémoire dans l'opéra-comique du début du XIX^e", in *La Renaissance et sa musique au 19^e siècle*, Paris, Klincksieck, 2000, pp. 227-246.

- "Le mélodrame des origines à 1860. Gestualité et forme musicale", *CIREM*, pp. 57-75.

GOUGELOT, Henri, *La romance française sous la Révolution et l'Empire. Entre historique et critique*, 3 vol., Melun, Legrand et fils, 1938.

GRIBENSKI, Jean (dir.), *D'un opéra à l'autre. Hommage à Jean Mongrédien*, Paris, Presses Universitaires de la Sorbonne, 1996.

HUEBNER, Steven, *The operas of Charles Gounod*, Clarendon Press, Oxford, 1990.

JACOBSHAGEN, Arnold, *Meyerbeer und die Opéra comique*, Laaber, 2004.

JOUVIN, Benoît, *D.F.E. Auber, sa vie et ses œuvres*, Paris, Heugel, 1864.

KINTZLER, Catherine, *Jean-Philippe Rameau. Splendeur et naufrage de l'esthétique du plaisir à l'âge classique*, Paris, Minerve, 1990.

LACOMBE, Hervé, - *Les voies de l'opéra français au XIXe siècle*, Paris, Fayard, 1997.

- "The writing of exoticism in the libretti of the Opéra-Comique, 1825-1862" in *Cambridge Opera Journal*, 11, 2, Cambridge University Press, 1995, pp. 135-158.

LEGRAND Raphaëlle et Nicole WILD, *Regards sur l'Opéra-Comique*, Paris, CNRS, 2002.

LONGYEAR, R.M., *D.F.E. Auber : a chapter in French opéra-comique 1800-1870*, diss., Cornell university, 1957.

PONTECOULANT, Le vicomte de et Edouard FOURNIER, *La musique chez le peuple ou l'Opéra national, son passé et son avenir sur le boulevard de Temple*, Paris, Garnier frères, 1847.

POUGIN, Arthur, *L'Opéra-Comique pendant la Révolution, de 1788 à 1801, d'après des documents inédits et les sources les plus authentiques*, Paris, Savine, 1891.

PREVOST, Paul (dir.), *Le théâtre lyrique en France au XIX^e siècle*, Metz, éd. Serpenoise, 1995.

PROD'HOMME, J-G, *L'opéra (1669-1925)*, Genève, Minkoff Reprint, 1972.

REICHA, Anton, *Art du compositeur dramatique ou cours complet de composition vocale*, Paris, Farrenc, 1833.

SCHNEIDER, Herbert, - *Correspondance d'Eugène Scribe et de Daniel François Esprit Auber*, Liège, Mardaga, 1998.

- *Die Opéra comique und ihr Einfluss auf das europäischer Musiktheater im 19. Jahrhundert*, Olms, Hildesheim, 1997.
- *Timbre und Vaudeville. Zur Geschichte und Problematik einer populäre Gattung im 17. und 18. Jahrhundert*, Olms, Hildesheim, 1999

SOUBIES, A. et C. MALHERBE, *Histoire de l'Opéra-Comique. La seconde salle Favart. 1840-1887*, Paris, Marpon et Flammarion, 1892, Genève, Minkoff reprint, 1978.

STENNING EDGECOMBE, Rooney, "Les diamants de la couronne and the "Dea abscondita"", in *The opera quaterly*, vol. 21 n°1, United States, winter 2005, p. 93.

THURNER, A., *Les transformations de l'Opéra-Comique*, Paris, Librairie Castel, 1865.

VENDRIX, Philippe (dir.), *Grétry et l'Europe de l'opéra-comique*, Liège, Mardaga, 2005.

c) Les hommes et la vie artistique

ADAM, Adolphe, *Lettres sur la musique française. 1836-1850*, introduction de Joël-Marie Fauquet, Genève, Minkoff, 1996.

AUDÉON, Hervé, Alban Ramaut, et Herbert Schneider, *Antoine Reicha, Écrits inédits et oubliés / Unbekannte und unveröffentlichte Schriften*, vol. 1 : articles et premiers écrits théoriques / Autobiographie, unbekannte und frühe theoretische Schriften, Hildesheim, Georg Olms, 2011.

AZEVEDO, A., *G. ROSSINI, Sa vie et ses œuvres*, Paris, Au Ménestrel, 1864.

CONSTANT, Pierre, *Le Conservatoire National de Musique et de Déclamation. Documents historiques et administratifs*, Paris, Imprimerie Nationale, 1900.

HAINE, Malou, *400 lettres de musiciens au musée royal de Mariemont*, Liège, Mardaga, 1995.

HANSLICK, Édouard, "Auber", in *Die moderne Oper, Kritiken und Studien*, Berlin, Hofmann, 1875.

HONDRÉ, Emmanuel (dir), *Le Conservatoire de Musique de Paris. Regards sur une institution et son histoire*, Paris, Association du bureau des étudiants du Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, avec le soutien du Mécénat musical Société Générale, 1995.

NAOKA, Iki, E. - *Scribes Entwicklung von Vaudeville zur "Grand Opéra"*, Heilbronn, L. Galland, 1998.

- *Eugène Scribes roman feuilleton bien fait : studien zu seinem Feuilletonwerk*, Wilhelmsfeld, Egert, 2001.

d' ORTIGUE, Joseph, *Le balcon de l'opéra*, Paris, Eugène Renduel, 1833.

POUGIN, Arthur, *Auber, ses commencements, les origines de sa carrière*, Paris, Pottier de Lalaine, 1873.

ROGBOZ-MALFROY, Élisabeth, *Ambroise Thomas ou la tentation du lyrique*, Besançon, Cêtre, 1994.

STEINMETZ, Anne, *Scribe, Sardou, Feydeau : Untersuchungen zur französischen Unterhaltungskomödie im 19. Jahrhundert*, Frankfurt am Main, P. Lang, 1984.

STRICKER, Rémy, *Berlioz dramaturge*, Paris, Gallimard, 2003.

YON, Jean-Claude, *Eugène Scribe : la fortune et la liberté*, St Genouph, Nizet, 2000.

3) Outils pour l'analyse

Abramo BASEVI, *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi*, Firenze, Tofani, 1859.

CORVIN, Michel, *Lire la comédie*, Paris, Dunod, 1994.

DAHLHAUS, Carl, "Dramaturgie de l'opéra italien" in BIANCONI, Lorenzo et Giorgio PESTELLI, *Histoire de l'opéra italien*, Liège, Mardaga, 1995.

ECO, Umberto, "L'agnition : notes pour une typologie de la reconnaissance", in *De Superman au Surhomme*, Paris, Grasset, 1993 (traduction française, 1978 version originale).

FAVROT, Matthieu, *L'analyse mélodique : bilan critique et perspectives*, Paris, Observatoire Musical Français, série Histoire de la musique et Analyse, n°8, 2004.

GENETTE, Gérard, *Mimologiques. Voyages en Cratylie*, Paris, Éditions du Seuil, 1976.

KLOTZ, Volker, *Forme fermée et forme ouverte dans le théâtre européen*, traduit de l'allemand par Claude Maillard, avec l'aide du CNL, Belval, Circé, 2005 (trad. française).

JAKOBSON, Roman, *Six leçons sur le son et le sens*, Paris, Éditions de Minuit, 1976.

Musique en jeu, Paris, Le Seuil, 1970-1978 (33 numéros).

PAVIS, Patrice, *Diccionario del teatro : dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Paidós, 2002.

ROUSSET, Jean, *Forme et signification. Essais sur la structure littéraire de Corneille à Claudel*, Paris, Corti, 1962.

SOURIAU, Etienne, *Les deux cent mille situations dramatiques*, Paris, Flammarion, Bibliothèque d'esthétique, 1950.

STERNBERG-GREINER, Véronique, *La poétique de la comédie*, Paris, Sedes, 2000.

TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970

UBERSFELD, Anne, - *Le drame romantique*, Paris, Belin, 1994.

- *Le roi et le bouffon*, Paris, Corti, 2001.

- *Lire le théâtre*, Paris, Belin, 1996.

II) PENSER LE(S) TRANSFERT(S) : comparaison, influence, réception, traduction

1) en général

AYMES, Jean-René et Javier FERNÁNDEZ SEBASTIÁN (éd.), *L'image de la France en Espagne (1808-1850)*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle/ Bilbao, Universidad del País Vasco, 1997.

BACKES, Jean-Louis, - *La littérature européenne*, Paris, Belin, 1996.

- *Le sens du détour : contribution à la littérature comparée*, Paris, Klincksieck, 2005.

BENJAMIN, Walter, "La tâche du traducteur", trad. par Maurice de Gandillac, revue par Rainer Rochlitz, *Oeuvres I*, Gallimard, Folio Essais, 2000 pour l'édition en langue française.

BERMAN, Antoine, - *L'Âge de la traduction. "La tâche du traducteur" de Walter Benjamin un commentaire*, texte établi par Isabelle Berman avec la collaboration de Valentina Sommella, Presses universitaires de Vincennes, Intempestives, 2008.

- *La Traduction et la lettre ou L'Auberge du lointain*, Paris, Seuil, Ordre philosophique, 1999.
- *L'Épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Gallimard, TEL, 1984.

BRUNEL, Pierre et Yves CHEVREL, *Précis de littérature comparée*, Paris, PUF, 1989.

CAPMANY, Antonio de, *Arte de traducir el idioma francés al castellano*, Madrid, Imprenta de D. Antonio de Sancha, 1776.

CHEVREL, Yves, *La littérature comparée*, Paris, PUF, Que sais-je ?, 1997.

COBOS CASTRO, Esperanza, "En torno al mimetismo de lo francés en *El Artista* (1835-1836)", in *Estudios de investigación franco-española*, n°5, 1991, pp. 133-152.

CRÉPON, Marc, *Langues sans demeures*, Paris, Galilée, 2005.

CUPERS, Jean-Louis, *Euterpe et Harpocrate ou le défi littéraire de la musique*, Bruxelles, Facultés universitaires de Saint-Louis, 1988.

DONAIRE, M^a Luisa et Francisco LAFARGA (dirs), *Traducción y adaptación cultural : España-Francia*, Universidad de Oviedo, Servicio de publicaciones, 1991.

ESTEBAN, Claude, *Le partage des mots*, Paris, Gallimard, L'un et l'autre, 1990.

ETIEMBLE, René, *Comparaison n'est pas raison : la crise de la littérature comparée*, Paris, Gallimard, 1963.

GENETTE, Gérard, - "L'Utopie littéraire" (p. 123-143), *Figures I*, Paris, Seuil, 1966.

- *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris, Seuil, Points essais, 1982.

GIDE, André, "De l'influence en littérature", conférence donnée à Bruxelles le 29 mars 1900, *Prétextes. Réflexions sur quelques points de littérature et de morale*, 7^e édition, Paris, Mercure de France, 1919.

GUILLEN, Claudio, - *Entre lo uno y lo diverso. Introduccion a la literatura comparada (Ayer y hoy)*, Marginales Tusquets Barcelona 2005 (édition revue de la première, 1999)

- "De influencias y convenciones" *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Vol. II (Año 1979), pp. 87-97

HUMBOLDT, Wilhelm von, *Sur le caractère national des langues et autres écrits sur le langage* présentés, traduits et commentés par Denis Thouard, Points Seuil, 2000.

François JULLIEN, *L'écart et l'entre. Leçon inaugurale de la Chaire sur l'altérité*, Paris, Galilée, collection Débats, 2012 (lue le 8 décembre 2011).

JURETSCHKE, Hans, "Extensión, carácter y significación de las traducciones españolas del francés durante el siglo XIX" in RADERS Margit y Juan Conesa (eds), *II Encuentros complutenses en torno a la traducción*, Madrid, UCM-Instituto universitario de lenguas modernas y traducción, 1998, pp. 261-269.

Joseph JURT, "Traduction et transfert culturel", *De la traduction et des transferts culturels*, textes réunis par C. LOMBEZ et R. von KULESSA, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 93-112.

LAFARGA - *Bibliografía anotada de estudios sobre recepción de la cultura francesa en España (siglos XVI-XIX)*, Barcelona, PPU, 1998.

LAFARGA, Francisco (ed.), *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1989.

LAFARGA, Francisco y Concepción PALACIOS, Alfonso SAURA (eds), *Neoclásicos y románticos ante la traducción*, Universidad de Murcia, 2002.

LAFARGA, Francisco y Luis PEGENAUTE (eds), *Traducción y traductores, del Romanticismo al Realismo*, Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt, Main New York, Oxford, Wien, Peter Lang, 2006.

de LARRA, Mariano José, "De las traducciones", *El Español*, 11 de marzo 1836 in *Obras*, Madrid, Atlas, 1960.

LÉVI-STRAUSS, Claude, - *L'Homme nu*, tome 4 des *Mythologiques*, Plon, 1997 (1971 pour la première édition).

- *Regarder, écouter, lire*, Paris, Plon, 1993.

MARÉCHAUX, Pierre et Florence FABRE, *Avec George Steiner. Les chemins de la culture*, Actes du colloque "George Steiner philosophe de la culture et de la transmission" (Nantes, 8 et 9 juin 2009), Paris, Albin Michel, 2010.

MARTINENCHE, Ernest, - *Histoire de l'influence espagnole sur la littérature française.*
- *L'Espagne et le romantisme français*, Paris, Hachette, 1922.

MESCHONNIC, Henri, *Poétique du traduire*, Paris, Verdier, 1999.

PAZ, Octavio, *Traducción, literatura y literalidad*, Barcelona, Tusquets, 1971.

REES, Margaret, *French authors on Spain 1800-1850*, Londres, Grant & Cutler, 1977.

RIVALAN GUÉGO, Christine, "Et Viva España !L'espagnolade, miroir ou mirage de l'Espagne ?" in *Atala* n°11, mars 2008, p. 288-300, publications du lycée Chateaubriand.

ROSCHLITZ, Rainer, *Le désenchantement de l'art. La philosophie de Walter Benjamin*, Paris, Gallimard, NRF Essais, 1992.

SCHLEIERMACHER, Friedrich, *Des différentes méthodes du traduire* conférence lue le 24 juin 1813 à l'Académie Royale des Sciences de Berlin et autres textes, traduits de l'allemand par A. Berman et C. Berner, Paris, Seuil, Points essais, 1999.

STEINER, George, - *Après Babel. Une poétique du dire et de la traduction.*, Albin Michel, Bibliothèque de l'Evolution de l'Humanité, traduit de l'anglais par Lucienne Lotringer et Pierre-Emmanuel Dauzat, 1998 (1975 Oxford University Press)

- *Extraterritorialité. essai sur la littérature et la révolution du langage*, traduit de l'anglais par Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, Hachette, 2002 (1968 pour la première édition en anglais).
- *Les logocrates*, traduit de l'anglais par Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, Éditions de L'Herne, 10/18, 2003.
- *Réelles présences. Les arts du sens*, traduit de l'anglais par Michel R. de Paw, Paris, Gallimard, Folio essais, 1991 (1989 pour la première édition).

TORRE, Esteban, *Teoría de la traducción literaria*, Madrid, Editorial Síntesis, 1994.

2) du répertoire théâtral et musical

BACKES Jean-Louis, *Musique et littérature : essai de poétique comparée*, Paris, PUF, 1994.

Olivier BARA, - "Le répertoire français sur les scènes napolitaines entre 1815 et 1848 : réflexion sur les modalités d'une présence", dans *Le Théâtre français à l'étranger au XIX^e siècle. Histoire d'une suprématie culturelle*, sous la direction de Jean-Claude Yon, Paris, Nouveau Monde éditions, 2008, pp. 181-200.

- "L'opéra-comique de la Restauration et sa recreation italienne : heureux échange ou rencontre manquée ?" dans, *Le Rayonnement de l'opéra-comique en Europe au XIX^e siècle*, sous la direction de Milan Pospíšil, Prague, KLB, 2003, pp. 285-298.
- "Michele Carafa, un passeur entre deux cultures : *Les Deux Figaro / I due Figaro* – de la comédie aux livrets italien et français", in *Librettoübersetzung. Interkulturalität im Europäischen Musiktheater*, sous la direction de Rainer Schmusch et Herbert Schneider, Hildesheim, Georg Olms Verlag, 2009, pp.61-74.

- "The Company at the Heart of the Operatic Institution. Chollet and the changing nature of comic-opera role types during the July Monarch" in *Music, Theatre and Cultural Transfer. Paris, 1830-1914*. edited by Annegret Fauser & Mark Everist, The University of Chicago Press, 2009, pp. 11-28.

BECKER, Danièle, "Cadmo y Harmonía : de la *tragédie en musique* versallesca a la fiesta real y la zarzuela madrileña" in *Teatro del Siglo de Oro, Homenaje a A. Navarro González*, Kassel, Reichenberger, 1990, pp. 41-62.

BECKER, Heinz, *Die "couleur locale" in der Oper des 19. Jahrhunderts*, Regensburg, Bosse, 1976.

BERTRAND, Gustave, *Les nationalités musicales étudiées dans le drame lyrique*, Paris, Didier, 1872.

BUSSEY, W.M., *French and Italian influence on the Spanish Zarzuela*, UMI, Research Press, Michigan, 1982.

CASARES RODICIO, Emilio, "La ópera española a finales del siglo XIX y sus relaciones con Francia" in JAMBOU, Louis (dir), *La musique entre France et Espagne*, Paris, Presses de l'université de Paris-Sorbonne, 2003, pp. 41-58.

COBOS CASTRO, Esperanza, *Traductores al castellano de obras dramáticas francesas (1830-1930)*, anexo nº1 de *Estudios de investigación franco-española*, Universidad de Córdoba, 1998.

COE, Richard N., "Méli-mélo-drame français ou dramaturges français et librettistes italiens" in BERTHIER PH. Et K. RINGGER (dirs), *Littérature et opéra*, Grenoble, PUG, 1987, pp. 55-68.

CORTIZO RODRÍGUEZ, María Encina, - "Análisis comparativo de las primeras óperas de Verdi y Solera, e "Ildegonda" de Arrieta", *Revista de musicología*, Vol. 28, Nº 1, 2005 (Ejemplar dedicado a: Actas del VI Congreso de la Sociedad Española de Musicología (Oviedo, 17-20 de noviembre de 2004)), p. 748-763.

- "La zarzuela espagnole du XIX^e siècle. Relations et divergences avec le théâtre français du XIX^e siècle (1832-1856)" in François LESURE (dir), *Échanges musicaux franco-espagnols XVII^e-XIX^e siècles*, Paris, Klincksieck, 2000, pp. 83-121.

DELLA SETA, Fabrizio, *Italia e Francia nell'ottocento*, Turin, Edizioni di Torino, 1993.

DENGLER, Roberto, "La traducción del *vaudeville* francés en España durante la época romántica", *Actas del primer Coloquio internacional de Traductología*, B. LEPINETTE, M^a A. OLIVARES et E. SOPEÑA (eds), Valencia, Universitat, 1991

DENGLER, R. et F. LAFARGA, *Teatro y traducción*, Salamanca, Universitat Pompeu Fabra, 1993.

DEPRATS, Jean-Michel, *Antoine VITEZ, Le devoir de traduire*, Montpellier, Éditions climats & Maison Antoine Vitez, 1996.

DI PROFIO, Alessandro, *La Révolution des Bouffons. L'opéra italien au Théâtre de Monsieur (1789-1792)*, Paris, CNRS, Editions, 2003.

ESPÍN Y TEMPLADO, María del Pilar, "Panorama literario de la Zarzuela Grande en el siglo XIX : lo autóctono y lo extranjero" in CASARES RODICIO, Emilio (dir), *Cuadernos de Música Iberoamericana, La zarzuela en España e Hispanoamérica. Centro y periferia, 1800-1950*, Madrid, Fundación Autor, 1996, pp. 57-72.

FABIANO, Andrea, - *I "buffoni" alla conquista di Parigi : storia dell'opera italiana in Francia tra "Ancien Régime" e Restaurazione (1752-1815), un itinerario goldoniano*, Torino, Paravia, 1998.

- (coord.), *À travers l'opéra. parcours anthropologiques et transferts dramaturgiques sur la scène théâtrale européenne du XVIII^e au XX^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 2007.

FABRE, Florence, *Nietzsche musicien. La musique et son ombre*, Presses universitaires de Rennes, 2006.

FAUSER Annegret et Mark EVERIST (eds.) *Music, Theatre and Cultural Transfer. Paris, 1830-1914*, The University of Chicago Press, 2009.

GROSS, Guillaume et Laurine QUETIN (éds), *Les enjeux de la traduction*, Tours, Presses universitaires François Rabelais, 2003.

JAMBOU, Louis (dir), *La musique entre France et Espagne*, Paris, Presses de l'université de Paris-Sorbonne, 2003.

KAINDL, Klaus, *Die Oper als Textgestalt Perspektiven einer interdisziplinären Übersetzungswissenschaft*, Tübingen, Stauffenburg, 1995.

LACOMBE, Hervé (dir), *L'opéra en France et en Italie (1791-1925). Une scène privilégiée d'échanges littéraires et musicaux*, Paris, Société Française de Musicologie, 2000.

LAFARGA, Francisco, *Las traducciones españolas del teatro francés (1700-1835)*, Universidad de Barcelona, 1983.

LESURE, François (dir), *Échanges musicaux franco-espagnols XVIIe-XIXe siècles*, Paris, Klincksieck, 2000.

MAILLET, Edouard, "Barbieri et l'opéra-comique à Madrid", in *Revue espagnole, portugaise, brésilienne et hispanoaméricaine*, 1^{ère} année, tome quatrième, Paris, Administration de la revue, 1857, pp. 52-58.

MARCHAL-WEYL, Catherine, *Le Tailleur et le fripier. Transformations des personnages de la comedia sur la scène française (1630-1660)*, Genève, Droz, 2007.

MARSCHALL, Gottfried R. (dir), *La traduction des livrets. Aspects théoriques, historiques et pragmatiques*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2004.

MESONERO ROMANOS, Ramón, "De les traducciones", *Escenas matritenses por el curioso parlante (D. Mesonero Romanos)*, quinta edición, única completa, aumentada y corregida por el autor e ilustrada, Madrid, Imprenta y Librería de Gaspar y Roig, 1851), segunda época (1836-1842).

MIGUELEZ Roberto, *La comparaison interculturelle : logique et méthodologie d'un usage empiriste de la comparaison*, Montréal, Presses de l'université de Montréal, 1977.

NAGORE FERRER, María, "Francia como modelo, España como inspiración. Las desiguales relaciones musicales España-Francia en el siglo XIX", in *Revista de musicología*, Vol. 34, N° 1, 2011, pp. 135-166.

PERCHET-FERON, Sèverine, *Don Giovanni de Mozart et Da Ponte à travers les premières adaptations parisiennes (1805-1834)*, thèse de doctorat sous la direction de Jean Mongrédien, Paris IV, 2002.

PORTO SAN MARTIN, Isabelle, - "Aux frontières de la zarzuela (1849-1856) : perspectives pour l'étude d'un genre et de ses liens avec l'opéra-comique au milieu du XIXe siècle", *Revue de musicologie*, Paris, Société française de musicologie, 2009, vol. 95 n°2, pp. 335-358.

- "L'opéra-comique en Espagne : une présence sous condition" in *Art lyrique et transferts culturels (1800-1840)* (actes du colloque du Théâtre National de l'Opéra-Comique, avril 2011), Agnès Terrier et Alexandre Dratwicki (eds.), Lyon, Symétrie, Venise, Palazetto Bru Zane, à paraître.

POSPISIL, Milan, Arnold JACOB SHAGEN, et Francis CLAUDON (dirs), *Le rayonnement de l'opéra-comique en Europe au XIXème siècle*, Prague, KLP, 2003.

RUWET, Nicolas, *Langage, musique, poésie*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.

SALA, Emilio, *L'opera senza canto*, Venise, Marsilio, 1995.

SCHNEIDER, Corinne, *Le Weber français du Théâtre Lyrique (1855-1868), enjeux et modalités de la réception de l'opéra allemand traduit sous le Second Empire*, thèse de doctorat dirigée par Michelle Biget-Mainfroy, Yves Gérard et Malou Haine, Université de Tours, 2002.

SCHNEIDER, Herbert, *Verdi's parlante and his French predecessors*, Tutzing, Schneider, 1997.

SCHULTZ, Brigitte, "Problems of cultural transfer and cultural identity : personal names and titles in drama translations" in KITTEL Harold et Armin Paul FRANCK, Berlin, Erich Schmidt Verlag, 1991, pp. 91-110.

SOURIAU, Étienne, *La correspondance des arts. Éléments d'esthétique comparée*, Paris, Flammarion 1969.

- "La musique est-elle un langage ?" in *International Review of the Aesthetics and Sociology of music*, I (1970), 1, pp. 97-99.

STEINGRESS, Gerhard, "Romantische Wahlverwandtschaften und nationale Glückseligkeiten : Ein versuch übermusikalische Berührungen von spanischer Zarzuela, Wiener Operette and andalusischen Cante flamenco", in *Das Land des Glücks : österreich und seine Operetten*, Hermagoras, 1997, pp. 180-206.

STURMAN, Janet, - *Zarzuela in New York : Contributions of Lyric Theatre to Hispanic Identity*, PH. D. Dissertation (Music – Ethnomusicology) Columbia University, New York, 1987.

- "Old world genres, new world performance traditions : the zarzuela in the united states", in *Revista de musicologia* vol. 16, n° 3, 1993, pp. 1216-1220 [pp.24-28]

SUBIRA, José, "Opéras français chantés en langue espagnole" in *Mélanges d'histoire et esthétique musicales offerts à Paul-Marie Masson*, Paris, Richard Massé, 1955, vol. II, pp. 153-157.

TREILHOU-BALAUDE, Catherine, "La réception du théâtre étranger : littérature et représentation. Perspectives comparatistes" in *Le comparatisme aujourd'hui*, textes réunis par Sylvie BALLESTRA-PUECH et Jean-Marc MOURA, Lille, Université Charles-de-Gaulle, 1992, p. 51.

VALLEJO Irene et Pedro OJEDA, "El «Teatro Francés» de Madrid (1851-1861)", *Revista de literatura*, LXV, 130 (2003), pp. 413-446.

ZARAGOZA, Georges, *El espacio en el teatro romántico europeo : ensayo de dramaturgía comparada*, Lleida, Pages, 2003.

III) COMPRENDRE LA CULTURE ET L'ÉPOQUE

Diccionario de la Real Academia Española, édition de 1803.

Dictionnaire de musique par le Dr Pierre Lichtenthal, traduit et augmenté par Dominique Mondo, Troupenas, 1839 (*Dizionario e bibliografia della musica*, Milano, Fontana, 1826).

Dictionnaire de musique, par MM. Escudier frères, Paris, Bureau central de musique, 1841.

Dictionnaire universel des synonymes de la langue française contenant les synonymes de Girard et ceux de Beauzée, Roubaud, D'Alembert, Diderot et autres écrivains célèbres, Paris, Duprat-Duverger, 1810.

Dictionnaire historique de la langue française, sous la direction d'Alain REY, Paris, Robert, 2000, troisième édition,

Trésor de la langue française, dictionnaire de la langue française des XIX^e et XX^e siècles (1789-1960) sous la direction de Paul IMBS et Bernard QUEMADA, Paris, CNRS, 1971-1994, 16 vol.

ALEXIS, Paul, *Émile Zola. Notes d'un ami*, Paris, G. Charpentier, 1882

AYMES, Jean-René. et Serge SALAUN (dir), *Le métissage culturel en Espagne*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001.

AYMES, Jean-René et Serge SALAUN, *Être espagnol*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2000.

ARTOLA GALLEGU, Miguel, *Los afrancesados*, Madrid, Alianza, 1989.

BONNEFONT, Gaston, *Les chants nationaux de la France*, Paris, Charavay, Mantoux, Martin, Librairie d'éducation de la jeunesse

CAMBON, Jérôme, *Les trompettes de la République, harmonies et fanfares en Anjou sous la Troisième République*, préface de Guy Gosselin, Presses universitaires de Rennes, 2011

Cancionero popular : colección escogidas de seguidillas y coplas recogidas y ordenadas por D. Emilio Lafuente y Alcántara de la Real Academia de la Historia, Madrid, Carlos Bailly-Baillière, 1865, 2v., Seguidillas – Coplas.

CANOVAS DEL CASTILLO, Antonio, *Discurso sobre la nación Ateneo de Madrid*, 6 de noviembre de 1882, Madrid, Biblioteca Nueva, 1997.

CARON Jean-Claude et Michel VERNUS, *L'Europe au XIX^e siècle. Des nations aux nationalismes. 1815-1914*, Paris, Armand Colin, 1996.

CARRERAS, Juan José, *Concierto barroco. Estudios sobre música, dramaturgia e historia cultural*, Logroño, Universidad de La Rioja, 2004.

CASABLANCAS DOMINGO, Benet, *El humor en la música. Broma, paodia e ironía*, Kassel, Reichenberger, 2000.

COTARELO Y MORI, Emilio, *Iriarte y su época*, Madrid, Rivadeneyra, 1897.

de la CRUZ, Ramón "Las castañeras picadas" in *Sainetes*, Zaragoza, Clasicos Ebro, 1962.

DAHLHAUS, Carl, *Nineteenth century music*, University of California Press, 1989.

BOURDIN Philippe et Gérard LOUBINOX, *La scène bâtarde. Entre Lumières et Romantisme*, Clermont-Ferrand, Presses Université Blaise Pascal, 2004.

ÉTIENVRE, Françoise, *Rhétorique et patrie dans l'Espagne des Lumières. L'œuvre linguistique d'Antonio de Capmany (1742-1813)*, Paris, Champion, 2001.

EXIMENO, Don Antonio, *Dell'origine e delle Regole della Musica, colla Storia del suo Progresso, Decadenza e Rinnovazione*. Roma, stamperia di Michel'Angelo Barbiellini, 1774 (traduit en espagnol en 1796).

FERNANDEZ DE LA TORRE, Ricardo, *Historia de la música militar de España*, Madrid, Ministerio de Defensa, 1999

FUSI, Juan Pablo, *España. La evolución de la identidad nacional*, Madrid, Temas de hoy, 2000.

GALLEGO, Antonio, *La música en tiempos de Carlos III*, Madrid, Alianza, 1988.

GAUTIER, Théophile, - *Histoire du romantisme*, Paris, L'Harmattan, 1993.

- *Préface aux Jeunes France*, Paris, Renduel, 1833, Montpellier, L'Archange minotaure.
- *De l'originalité en France*, Montpellier, L'Archange minotaure.

GUMLOWICZ, Philippe, - *Les travaux d'Orphée. Deux siècles de pratique musicale amateur en France (1820-2000)*, Paris, Aubier, 1987 (réed. 2001).

- *Les résonances de l'ombre. Musique et identités : de Wagner au jazz*, Paris, Fayard, 2012.

FRANCFORT, Didier, "Pour une approche historique comparée des musiques militaires", in *Vingtième Siècle. Revue d'histoire* 1/2005 (no 85), pp. 85-101.

HERMET, G., *Histoire des nations et des nationalismes en Europe*, Paris, Seuil, 1996.

HOBSBAWN, Eric, *Nations et nationalismes depuis 1780. Programme, mythe, réalité*, Paris, Gallimard, 1992.

IRVING, Washington, *Contes de l'Alhambra*, Granada, Miguel Sanchez éditeur, traduction et introduction de André Belamich, 1973 [1832].

JOURNEAU, Brigitte, *Eglise et état en Espagne au XIX^e siècle*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du septentrion, 2002.

KALTENECKER, Martin, *La Rumeur des batailles. La musique au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles*, Paris, Fayard, 2000.

KASTNER, Georges, - *Manuel général de musique militaire à l'usage des armées françaises*, Paris, Firmin Didot, 1848.

- *Les chants de l'armée française ou Recueil de morceaux à plusieurs parties composés pour l'usage spécial de chaque armée et précédés d'un essai historique sur les chants militaires des français*, Paris, Brandus et Renouard, Leipzig, Hoffmeister, Londres, Cramer Beale et Bruxelles, Meline Cans, 1855.

KONOLD, Wulf, "Nationale Bewegung und National opern im 19. Jahrhundert. Versuch einer Definition, was eine National oper ausmacht" in *Der schöne Abglanz : Stationen der Operngeschichte*, Berlin, Reime.

LAMARRE, Clovis, et Lucien LOUIS-LANDE, *L'Espagne et l'Exposition de 1878*, Paris, Delagrave, 1878.

LARRAZ, Emmanuel, *Théâtre et politique pendant la guerre d'indépendance espagnole. 1808-1814*, Thèse de doctorat d'Etat, Dijon, Université de Bourgogne, 23 mai 1987.

LEBLAY, Anne, *L'émigration espagnole à Paris (1813-1844)*, Paris, École des Chartes, 2004.

LISTA, Alberto, *Lecciones de literatura española*, explicadas en el Ateneo científico literario y artístico, Madrid, Nicolas Arias, 1836.

LONGYEAR, R.M., *Nineteenth-century romanticism in music*, Englewood Cliffs (N.J.), Prentice Hall, 1988.

LUIS, Jean-Philippe, "L'artiste, le prince et l'amateur d'art. Art et pouvoir dans l'Europe du début du XIX^e siècle." in *Les divertissements utiles des amateurs d'art au XVIII^e siècle*, études réunies par Jean-Louis JAM, Presses universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 2000, p. 201-216.

MARTI i PEREZ, Josep, *El folklorismo: uso y abuso de la tradición*, Barcelona, Ronsel, 1996.

MARTIN MORENO, Antonio, *El padre Feijoo y las ideologías musicales del siglo XVIII en España*, Orense, Instituto de Estudios Orensanos, 1976.

De MAS, Sinibaldo, *Sistema musical de la lengua castellana*, Madrid, Consejo superior de Investigaciones Científicas, 2001.

MONGRÉDIEN, Jean, *La musique en France des Lumières au Romantisme, 1789-1830*, Paris, Flammarion, 1986.

La música italiana nel secolo XIX. Ricerche filosofico-critiche di Eleuterio Pantalogo, Firenze, dalla tipografia Coen e comp., 1828.

NAGORE FERRER, María, - "Carlismo y música", *Imágenes. El carlismo en las artes. Actas de las III Jornadas de Estudio del Carlismo. 23-25 septiembre 2009. Estella*, Pamplona: Gobierno de Navarra, 2010, pp. 245-280.

- "Historia de un fracaso: el "Himno nacional" en la España del siglo XIX", *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura* Vol. 187 - 751 septiembre-octubre (2011), pp. 827-845.

NAVAS RUIZ, Ricardo, *El romanticismo español*, Madrid, Catedra, 1990.

NOIRIEL, Gérard, "Le passeport au XIX^e siècle : entre archaïsme et modernité", in *L'Invention du XIX^e siècle*, Société des Études romantiques et dix-neuviémistes, musée d'Orsay, textes réunis et publiés par Alain CORBIN et al, Paris, Klincksieck, Presses de la Sorbonne nouvelle, 1999, p. 243-255

NOMBELA y TABARES, Julio, *Manual de música*, Madrid, Carlos Bailly-Bailliere, 1860 p. 242 / Librería de Rosa y Bouret, Paris, 1860

RAUCOULES, Armand (Colonel), *De la musique et des militaires*, Somogy, Ministère de la défense, Paris, 2008, p. 49.

de ROJAS, Fernando, *Crotalogía o ciencia de las castañuelas*, Madrid, Imprenta Real, 1792.

SALAUN, Serge, *El cuplé (1900-1936)*, Madrid, Espasa Calpe, 1990

SALAZAR, Adolfo, - *El siglo romántico*, Madrid, Yagües, 1936.

- *La música contemporánea en España*, Madrid, La Nave, 1930.

SERRANO, Carlos, "Cantando patria : Zarzuela y tópicos nacionales" in *Jornadas sobre Ramos Carrión*, Instituto de estudios zamoranos Florián de Ocampo, 1993.

SOBRINO SÁNCHEZ, Ramón, "La música en España a la llegada de Glinka", in Antonio ALVAREZ CAÑIBANO, Pilar GUTIÉRREZ et Cristina MARCOS PATIÑO, *Relaciones musicales entre España y Rusia*, Madrid, Centro de documentación y danza, INAEM, 1999, pp. 57-76.

STENDHAL, *Vie de Henry Brulard*, Paris, Folio Gallimard n° 447, édition de Béatrice Didier, 1973.

THIESSE, Anne-Marie, *La création des identités nationales en Europe*, Paris, Seuil, 1999.

TIERSOT, Julien, *Histoire de la chanson populaire en France*, Paris, Nourrit et ^{Cie}, 1889, Genève, Minkoff Reprint, 1918.

UNAMUNO, Miguel, *En torno al casticismo*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1996.

VAN GENNEP, Arnold, *Le folklore français*, Paris, Laffont, 1995.

VARELA SILVARI, José María, *La música popular española : estudio crítico é histórico acerca de los cantos, bailes é instrumentos populares usados en todas las provincias y pueblos de España*, Mondoñedo Imprenta de Hermenegildo Mancebo 1883

VIRUÉS Y SPINOLA, Joaquín, *La Geneuphonía o generación de la bien sonancia musical* dedicada a SM La Reina Doña María Cristina de Borbón QDG, adoptada por el Real Conservatorio de música como unico método de enseñanza de armonía, contrapunto y composición de orden de su majestad, Madrid Imprenta Real, 1831,

WHITELEY, Sheila, Andy BENNETT et Stan HAWKINS, *Music space and place : popular music and cultural identity*, Ashgate, Aldershot, 2005.

RESUMEN DE LA TESIS

Introducción

La zarzuela es un género que nace en España durante el siglo XVII. En el siglo XIX, mientras la ópera italiana conocía un éxito unánime en Madrid como en el resto de Europa, una generación de compositores quiso recuperar el carácter autóctono de la escena lírica. Estos compositores fueron: Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894), Rafael Hernando (1822-1888), Joaquín Gaztambide (1822-1870), Cristóbal Oudrid (1825-1877), José Inzenga (1828-1891) y Emilio Arrieta (1821-1894). Cada uno de ellos con su experiencia y su estilo, se plantearon la recuperación de un género tan auténticamente español como la zarzuela para desarrollar un teatro lírico nacional. A través de los escritos de Barbieri, editados por el Profesor Emilio Casares Rodicio, podemos seguir el proceso creativo de dicho compositor cuya cultura tanto musical como literaria e histórica era ejemplar. Sus numerosas cartas, y su prolífica crítica, son también testimonios de una emulación colectiva por parte de los demás músicos citados. De hecho, Hernando e Inzenga estudiaron en el Conservatorio de París donde se cruzaron con varios actores de la vida musical de la capital francesa. A su regreso, hicieron varios ensayos reivindicando la referencia a la ópera cómica francesa. Así nacieron *Palo de ciego*, *Colegialas y soldados*, *El Campamento*, y más tarde *El Valle de Andorra* y *Los Diamantes de la corona*, obras emblemáticas del repertorio, hasta la inauguración en 1856 de un teatro especialmente dedicado al género.

Una aparente contradicción surge enseguida: ¿Por qué recurrir a un modelo extranjero para revitalizar un género español? Cabe destacar que los dos géneros, la ópera cómica y la zarzuela, comparten elementos de definición: la alternancia entre lo hablado y lo cantado, el carácter cómico de sus libretos, y el gusto por ciertos números típicos, forman algunos de ellos. Además, la ópera cómica francesa gozaba desde el siglo anterior del fervor del público parisino y de más escenarios europeos. ¿Como se efectúa la transferencia entre los dos géneros? ¿Qué consecuencias ocasiona? Estas preguntas constituyen el punto de partida del presente trabajo, y para contestarlas, fue necesario consultar autores tan importantes como Gérard Genette, George Steiner, Claude Lévi-Strauss entre otros, con el fin de conceptualizar el problema de las influencias, y situar nuestro repertorio en este territorio tan vasto. Además, hemos consultado trabajos musicológicos sobre el teatro lírico español que forman hoy referencias insoslayables.

Objetivos

El objetivo principal es entender, analizar e interpretar la transferencia entre los repertorios francés y español. El segundo objetivo es determinar cuales fueron los canales por los que penetró el gusto francés, literario y musical, en el mundo teatral madrileño. A través de esta premisa, hemos elaborado la primera parte de la tesis cuyo título es "Parentesco". Al corroborar el gusto común entre los dos repertorios por la música popular y militar, nos hemos preguntado cuáles fueron las consecuencias sobre el drama, y si la manera de componer influenciaba o no en números musicales, tanto de carácter popular como de carácter militar. Esto ha desembocado en la segunda parte de este trabajo titulada, "Lugares comunes", eligiendo páginas significativas de *El Valle de Andorra*, de *El Duende* y de *Los Diamantes de la corona* por ejemplo, y confrontándolas a su vez con sus homólogas francesas. A este análisis musical de números fuertemente caracterizados, teníamos, para respetar la lógica de las obras, que observar la forma de poner en música los momentos claves del drama: los finales de acto. Esta elección permite alargar el análisis musical a la gestión del tiempo dramático por parte de los compositores, dando lugar a "La medida de los posibles", título elegido para la tercera y última parte.

Resultados

Nos encontramos con varios parentescos, el primero concierne a las características de las obras puestas en escena por primera vez en Madrid entre los años 1849 y 1856. El segundo se deduce gracias a los vínculos que unen los textos franceses y españoles de los libretos por la mediación de la traducción: esta comparación entre los más de cien libretos españoles, leídos integralmente, con libretos parejos del repertorio francés (asociando el del *vaudeville*) han revelado el origen francés de varios de ellos, destacando la forma de traducción y adaptación de los textos por parte de autores como Luis Olona o Francisco Camprodón. Los intercambios comerciales, y los textos oficiales, así como las relaciones humanas, jugaron un papel determinante.

En cuanto a la segunda parte, cabe señalar la presencia de música popular y de música militar, y su relación con símbolos y valores comunes a los dos repertorios y más generalmente, a las dos culturas. Desde un punto de vista dramático, lo popular y lo militar constituyen medios eficaces para manipular la identidad de los personajes, otro lugar común de ambos repertorios.

Después de clasificar las diferentes situaciones claves que sostienen los finales de acto, hemos visto que existen tres técnicas de transformación: la primera juega con las proporciones, la segunda con el desplazamiento y la tercera con la atomización de las características, que definían el final francés de la obra de la cual autores y compositores españoles se habían inspirado.

Conclusiones

Varios fenómenos han favorecido la transferencia entre ópera cómica y zarzuela: la traducción de los textos, las estancias en París por parte de los músicos y autores españoles, el perfecto conocimiento de partituras francesas, así como el deseo de pertenecer a una comunidad musical europea reivindicando un teatro lírico original y parecido al género francés. Esta paradoja se resuelve tanto con el análisis literario y musical de ejemplos muy precisos, como del repertorio en su integralidad, revelando la postura de los artistas españoles que reside en mostrar referencias al modelo francés, para ejercer mejor su capacidad crítica, y proponiendo una solución propia para cada situación dramática. Lejos de ser un atavismo, la influencia francesa fue un pretexto para dar rienda suelta a la creatividad española.

ANNEXES

Annexe 1 : Tableau des zarzuelas créées à Madrid entre le 15/02/1849 et le 10/10/1856¹

1849

| date | titre | librettiste | compositeur | lieu | actes | sous-titre ² | source française annoncée | source française identifiée ³ |
|-------|--------------------------------|------------------------------------|---|---------------|-------|-------------------------|---------------------------|---|
| 15/02 | <i>Palo de ciego</i> | Juan del PERAL | Rafael HERNANDO | Instituto | I | original de | | <i>L'Aveugle et son bâton*</i> (1841) |
| 15/03 | <i>Misterios de bastidores</i> | Francisco de Paula MONTEMAR | Cristóbal OUDRID | Instituto | I | | | |
| 21/03 | <i>Colegialas y soldados</i> | Mariano PINA / Francisco LUMBRERAS | Rafael HERNANDO | Instituto | II | original de | | <i>Les Visitandines*</i> (1792) / <i>Le Pensionnat de jeunes filles*</i> (1825) |
| 06/06 | <i>El Duende</i> | Luis OLONA | Rafael HERNANDO | Variedades | II | original | | <i>Le Domino noir*</i> (1837) |
| 05/07 | <i>La Paga de Navidad</i> | Francisco de Paula MONTEMAR | Cristóbal OUDRID | Insituto | I | original | | <i>Le Télégraphe*</i> (1827) |
| 17/07 | <i>Animas del purgatorio</i> | ? | Fernando GARDYN | Circo de Paul | I | | | |
| 02/08 | <i>El Alma en pena</i> | Ramón de VALLADARES y SAAVEDRA | Cristóbal OUDRID | Comedia | I | original de | | |
| 04/11 | <i>La Batalla de Bailén</i> | Francisco de PAULA MONTEMAR | Fernando GARDYN/Hipólito GONDOIS/(final Cristóbal OUDRID) | Instituto | II | | | <i>La Bataille de Dénain*</i> (1816) |
| 24/12 | <i>La Mensajera</i> | Luis OLONA | Joaquín GAZTAMBIDE | Príncipe | II | ópera cómica original | | |

¹ Nous avons confronté la presse, les indications fournies par les livrets, les différents catalogues et les écrits de Cotarelo et Barbieri ; bien que très documenté, l'ouvrage de Cotarelo contient des imprécisions.

² On sous-entend que le sous-titre, lorsque rien n'est mentionné, commence par le terme "zarzuela".

³ Nous faisons suivre d'un astérisque les titres que nous avons nous-même identifiés, les autres étaient connus depuis l'époque et figurent dans les écrits de Barbieri et Cotarelo. Nous renvoyons à l'annexe 3 et aux sources pour les références complètes de chaque livret français.

1850

| date | titre | librettiste | compositeur | lieu | actes | sous-titre | source française annoncée | source française identifiée |
|-------|---------------------------------|-------------------------------------|-------------------------|------------------------|-------|--|------------------------------|---|
| 09/03 | <i>Gloria y peluca</i> | José de la VILLA del VALLE | Fco Asenjo BARBIERI | Variedades | I | | | <i>Gloire et perruque*</i> (1843)/ <i>le Maître de chapelle*</i> (1821) |
| 23/05 | <i>Bertoldo y Comparsa</i> | Gregorio ROMERO y LARRAÑAGA | Rafael HERNANDO | Variedades | II | | | |
| 29/05 | <i>A última hora</i> | José OLONA | Joaquín GAZTAMBIDE | Supernumerario Comedia | I | entremés comico-lírico original | | |
| 08/06 | <i>Las Señas del archiduque</i> | Ceferino SUAREZ BRAVO | Joaquín Gaztambide | Basilios | II | original | | |
| 27/06 | <i>Tramoya</i> | José OLONA | Fco Asenjo BARBIERI | Supernumerario Comedia | I | | | |
| 05/09 | <i>Un baile é la gente crua</i> | José María GUTIERREZ DE ALBA | Cristóbal OUDRID | | I | juguete cómico-líricoailable de costumbres andaluzas | | |
| 30/10 | <i>El Tio Pinini</i> | Enrique SALVATIERRA | Mariano SORIANO FUERTES | Comedia | I | | | <i>L'Interprète*</i> (1834) |
| 14/11 | <i>Pero Grullo</i> | Antonio LOZANO/José María de LARREA | Cristóbal OUDRID | Variedades | II | | | |

| | | | | | | | | |
|-------|-----------------------------------|----------------|---|------------|---|--------------------------|--|--|
| 19/11 | <i>Escenas en Chamberí</i> | José OLONA | Joaquín GAZTAMBIDE/Fco Asenjo BARBIERI/Cristóbal OUDRID/Rafael HERNANDO | Variedades | I | capricho cómico-bailable | | |
| ? | <i>Don Esdrújulo</i> | Rafael MAIQUEZ | ? | Instituto | I | original | | |

| date | titre | librettiste | compositeur | lieu | actes | sous-titre | source française annoncée | source française identifiée |
|-------|--|-----------------------------|--|------------|-------|--------------------------------------|------------------------------|---|
| 14/01 | <i>Misterios de bastidores (segunda parte)</i> | Francisco de Paula MONTEMAR | Cristóbal OUDRID | Instituto | I | original de | | |
| 18/02 | <i>Segunda parte de El duende</i> | Luis OLONA | Rafael HERNANDO | Circo | II | original | | |
| 29/03 | <i>La Picaresca</i> | Carlos GARCÍA DONCEL | Joaquín GAZTAMBIDE/Fco Asenjo BARBIERI | Circo | II | (ópera cómica) original | | |
| 10/04 | <i>El Tio Carando</i> | Fernando BEDOYA | Mariano SORIANO FUERTES | Comedia | I | | | |
| 28/04 | <i>Un Embuste y una boda</i> | Luis Mariano de LARRA | Tomás GENOVÉS | Circo | II | original | | <i>L'Un pour l'autre*</i> (1802) |
| 08/05 | <i>El Campamento</i> | Luis OLONA | José INZENGÁ | Circo | I | ópera-cómica española original | | <i>Le Tambour et la vivandière*</i> (1816) / <i>Mon ami Pierre*</i> (1827) |
| 08/05 | <i>Al amanecer</i> | Mariano PINA | Joaquín GAZTAMBIDE | Circo | I | entremés lírico-dramático | | |
| 17/05 | <i>Los Disfraces</i> | José OLONA | José INZENGÁ | Circo | I | original | | <i>Les Travestissements*</i> (1839) |
| 28/05 | <i>Todos son raptos</i> | Luis Mariano de LARRA | Cristóbal OUDRID | Circo | I | original | | |
| 01/06 | <i>Entre dos luces</i> | Calisto BORDONADA | IRADIER (hijo) | Circo | I | | | |
| 06/09 | <i>Pepiya la salerosa</i> | José SANZ PEREZ | Mariano SORIANO FUERTES | Variedades | I | original | | |

| | | | | | | | | |
|-------|--------------------------------------|----------------------|---|-------|---------------|----------------------------------|--|---|
| 14/09 | <i>Tribulaciones</i> | Tomás RODRIGUEZ RUBI | Joaquin GAZTAMBIDE | Circo | II | original | | |
| 14/09 | <i>Todos locos y ninguno</i> | Juan de ALBA | José FREIXES | Circo | I | | | |
| 06/10 | <i>Jugar con fuego</i> | Ventura de la VEGA | Fco Asenjo BARBIERI | Circo | III | | | <i>Mme d'Egmont ou sont-elles deux ?</i> (1833) |
| 07/11 | <i>El Confitero de Madrid</i> | Luis OLONA | Rafael HERNANDO/José INZENG | Circo | III | ópera cómica | | |
| 18/12 | <i>El Castillo encantado</i> | Emilio BRAVO | Cristóbal OUDRID/José INZENG | Circo | III | | | <i>Les Monténégrins</i> (1839) |
| 24/12 | <i>Por seguir a una mujer</i> | Luis OLONA | Cristóbal OUDRID/ Rafael HERNANDO / Joaquín GAZTAMBIDE/José INZENG/ Fco Asenjo BARBIERI | Circo | IV (tableaux) | viaje en cuatro cuadros original | | <i>Un Monsieur qui suit les femmes</i> (1850) |

| date | titre | librettiste | compositeur | lieu | actes | sous-titre | source française annoncée | source française identifiée |
|-------|--|-------------------------------|---------------------|-------|------------------|--|------------------------------|--|
| 11/02 | <i>Mateo y Matea</i> | Rafael MAIQUEZ | Cristóbal OUDRID | Circo | I | original | | |
| 21/02 | <i>El Sueño de una noche de verano</i> | Patricio de la ESCOSURA | Joaquín GAZTAMBIDE | Circo | III | ópera cómica escrita en francés por los Sres Rosier y Leuven, libremente traducida al castellano | | <i>Le Songe d'une nuit d'été</i> (1850) |
| 20/03 | <i>El Novio pasado por agua</i> | Manuel BRETON de los HERREROS | Rafael HERNANDO | Circo | III | de figurón, original | | |
| 24/03 | <i>Donde menos se piensa salta la liebre</i> | Peregrín GARCIA CADENA | José VALERO | Cruz | II(diario) verso | juguete cómico-lírico | | |
| 16/04 | <i>Buenas noches señor Don Simon</i> | Luis OLONA | Cristóbal OUDRID | Circo | I | arreglada al teatro español | | <i>Bonsoir, Monsieur pantalon !</i> (1851) |
| 24/04 | <i>La Hechicera</i> | Tomás RODRIGUEZ RUBI | Fco Asenjo BARBIERI | Circo | III | original | | |
| 13/05 | <i>De este mundo al otro</i> | Luis OLONA | Crostobal OUDRID | Circo | II | arreglada del francés | | <i>L'Assurance ou Le coucher de la mariée*</i> (1830-1831) |
| 05/06 | <i>El Estreno de una artista</i> | Ventura de la VEGA | Joaquin GAZTAMBIDE | Circo | I | | | <i>Le Concert à la cour*</i> |

| | | | | | | | | |
|-------|---|--|---|-----------|-----|---|--|--|
| | | | | | | | | (1824) |
| 05/06 | <i>Diez mil duros</i> | Mariano PINA | Luis ARCHE | Circo | I | pieza lírica-dramática | | <i>Un Fameux numéro !*</i> (1851) |
| 19/06 | <i>El Manzanares</i> | Mariano PINA | Fco Asenjo BARBIERI | Circo | I | entremé lírico | | |
| 16/07 | <i>Don Pepito en la verbena</i> | Mariano CARRERAS y GONZALEZ, Cayetano SURICALDAY, Juan José NIEVA, Joaquín LAUDO | Luis ARCHE/Rafael MARTIN | Instituto | I | juguete cómico-lírico-bailable improvisado | | |
| 12/08 | <i>Claveyina la gitana</i> | Juan José NEVA | Luis Vicente ARCHE | Instituto | I | | | |
| 01/10 | <i>El Secreto de la reina</i> | Luis OLONA | Joaquín GAZTAMBIDE/Rafael HERNANDO/José INZENGÁ | Circo | III | escrita en francés por MM. de Rosier y de Leuven y arreglada a la escena española | | <i>Raymond ou Le secret de la reine</i> (1851) |
| 20/10 | <i>El Quince de mayo</i> | José OLONA | Mariano SORIANO FUERTES | Instituto | I | juguete cómico-lírico-bailable original | | |
| 05/11 | <i>El Valle de Andorra</i> | Luis OLONA | Joaquín GAZTAMBIDE | Circo | III | original de MR. de SAINT-GEORGES, y arreglada a la escena española | | <i>Le Val d'Andorre</i> (1848) |
| 19/11 | <i>La Batelera</i> | Francisco CORONA BUSTAMANTE | Hipólito GONDOIS | Drama | I | | | <i>Le Chalet*</i> (1834) |
| 25/11 | <i>El Violón del diablo</i> | GARCIA y SANTIESTEBAN | Cristóbal OUDRID | Circo | I | original | | |
| 29/11 | <i>El Marido de la mujer de Don Blas</i> | Manuel GARCIA GONZALEZ/Antonio ALVERA DEGRAS | Hipólito GONDOIS | Instituto | II | vodevil | | |
| 18/12 | <i>La Flor de</i> | Luis MONTES | José INZENGÁ | Circo | I | | | <i>Le Chalet*</i> |

| | | | | | | | | |
|------------------------|--|-----------------|--------------------------------------|----------|----|--|--|------------------------------------|
| | <i>Zurguén</i> | | | | | | | (1834) |
| 18/12 | <i>El Amor por los balcones</i> | Ramón NAVARRETE | José INZENGA | Circo | I | Arreglado | | |
| 24/12 | <i>Don Ruperto Culebrin</i> | Luis OLONA | Cristóbal OUDRID/Fco Asenjo BARBIERI | Circo | II | gacetilla de la capital original | | |
| 24/12 | <i>Gracias a Dios que está puesta la mesa</i> | Luis OLONA | Fco Asenjo BARBIERI | Circo | I | pieza lírico-dramática arreglada del francés | | |
| 24/12 | <i>Los dos Ventura</i> | Antonio AUSET | Cristóbal OUDRID/Luis ARCHE | Príncipe | I | original | | <i>Les Deux Gaspard*</i> (1817) |
| ? (après le 4 août) | <i>Salvador y Salvadora</i> | Antonio AUSET | Cristóbal OUDRID/Luis ARCHE | Príncipe | I | original | | <i>Paul et Pauline*</i> (1837) |

| date | titre | librettiste | compositeur | lieu | actes | sous-titre | source française annoncée | source française identifiée |
|-------|--------------------------------|----------------------------------|--|-----------|-------|-----------------------|------------------------------|---|
| 14/01 | <i>La Espada de Bernardo</i> | Antonio GARCÍA GUTIERREZ | Fco Asenjo BARBIERI | Circo | III | | | |
| 15/02 | <i>El Bachiller sensible</i> | Emilio BRAVO | Martín SÁNCHEZ ALLÚ | Circo | I | | | <i>La Poupée*</i> (1831) |
| 19/02 | <i>El Dominó azul</i> | Francisco CAMPRODÓN | Emilio ARRIETA | Circo | III | | | <i>Le Domino rose*</i> (1834) / <i>Gustave III*</i> (1833) |
| 27/03 | <i>La Flor del valle</i> | Juan de ARIZA | Luis ARCHE | Principe | I | | | |
| 08/04 | <i>El Marqués de Caravaca</i> | Ventura de la VEGA | Fco Asenjo BARBIERI | Circo | I | | | <i>Encore un Pourceaugnac</i> (1817) |
| 25/04 | <i>La Cotorra</i> | Luis OLONA | Joaquín GAZTAMBIDE | Circo | I | arreglada del francés | | <i>La Perruche*</i> (1840) |
| 07/05 | <i>Don Simplicio Bobadilla</i> | Manuel y Victorino TAMAYO y BAUS | José INZENGARafael HERNANDO/Joaquín GAZTAMBIDE/Fco Asenjo BARBIERI | Circo | III | de magia, original | | |
| 28/05 | <i>El Alcalde de Tronchon</i> | Calixto BOLDUN | Cristóbal OUDRID | Circo | I | | | |
| 17/06 | <i>El Grumete</i> | Antonio GARCIA GUTIERREZ | Emilio ARRIETA | Circo | I | | | <i>Gérard et Marie*</i> (1827) |
| 25/06 | <i>La Litera del oidor</i> | Enrique de CISNEROS | Fernando GARDYN | Circo | I | original | | <i>Le Fondé de pouvoirs*</i> (1824) |
| 01/07 | <i>El Calesero y la maja</i> | José SANCHEZ Y ALBARRAN | Luis ARCHE | Instituto | I | escena cantable de | | <i>Le Commis et la grisette*</i> (1834) |

| | | | | | | | | |
|-------|--|---|--|-------|-----|-----------------------------|--|------------------------------------|
| | | | | | | tiple y tenor | | |
| 13/10 | <i>La Estrella de Madrid</i> | Adelardo LOPEZ de AYALA | Emilio ARRIETA | Circo | III | original | | <i>L'Étoile de Séville*</i> (1845) |
| 17/11 | <i>La Cisterna encantada</i> | Ventura de la VEGA | Joaquín GAZTAMBIDE | Circo | III | arreglada al teatro español | | <i>Le Puits d'amour</i> (1843) |
| 24/12 | <i>El Hijo de familia o el lancero voluntario</i> | Antonio GARCIA GUTIERREZ/Adelardo LOPEZ de AYALA/Luis OLONA | Joaquín GAZTAMBIDE/Emilio ARRIETA/Cristóbal OUDRID | Circo | III | traducida del francés | | <i>Le Fils de famille</i> (1852) |
| 24/12 | <i>Galanteos en Venecia</i> | Luis OLONA | Fco Asenjo BARBIERI | Circo | III | | | |
| 24/12 | <i>Lino y Lana</i> | Rafael MAIQUEZ | Rafael MARTIN | Cruz | I | original | | |

| date | titre | librettiste | compositeur | lieu | actes | sous-titre | source française annoncée | source française identifiée |
|-------|-------------------------------------|-------------------------------------|---|-------|-------|--|------------------------------|---|
| 15/02 | <i>Un Día de reinado</i> | Antonio GARCÍA GUTIERREZ/Luis OLONA | Fco Asenjo BARBIERI/Joaquín GAZTAMBIDE/José INZENG/A Cristóbal OUDRID | Circo | III | traducida y arreglada de una ópera cómica francesa de MM. Scribe et de Saint-Georges | | <i>Reine d'un jour</i> (1839) |
| 09/03 | <i>Tentaciones</i> | Rafael MAIQUEZ | Rafael MARTIN | Cruz | I | original | | |
| 11/03 | <i>La Cacería real</i> | Antonio GARCIA GUTIERREZ | Emilio ARRIETA | Circo | III | | | <i>La Partie de chasse de Henri IV</i> (1774) |
| 16/04 | <i>El Trompeta del archiduque</i> | Mariano CARRERAS | Javier GAZTAMBIDE | Circo | I | arreglada al teatro español | | |
| 16/04 | <i>Aventura de un cantante</i> | José María GUTIERREZ de ALBA | Fco Asenjo BARBIERI | Circo | I | entremés lírico-dramático (episodio histórico de la vida de José María) original | | |
| 25/04 | <i>Los Jardines del Buen Retiro</i> | Teodoro GUERRERO | José MANZOCCHI | Circo | III | original | | |
| 06/05 | <i>El Tren de escala</i> | Gerónimo MORAN | Martín SÁNCHEZ ALLÚ | Circo | I | original | | |
| 20/05 | <i>Moreto</i> | Agustín AZCONA | Cristóbal OUDRID | Circo | III | | | |
| 09/09 | <i>Cosas de Don Juan</i> | Manuel BRETÓN de los HERREROS | Rafael HERNANDO | Circo | III | | | |
| 15/09 | <i>Los Diamantes de la corona</i> | Francisco CAMPRODÓN | Fco Asenjo BARBIERI | Circo | III | original de Scribe, arreglada a la escena española | | <i>Les Diamants de la couronne</i> (1841) |
| 23/10 | <i>Catalina</i> | Luis OLONA | Joaquín GAZTAMBIDE | Circo | III | | | <i>L'Étoile du Nord</i> |

| | | | | | | | | |
|-------|---|-----------------------|--------------------------------------|--------------|----|---|--|--|
| | | | | | | | | (1854) / <i>Pierre et Catherine</i> * (1829) |
| 17/11 | <i>El Alma de Cecilia</i> | Antonio ARNAO | José INZENGÁ | Circo | I | letra original | | <i>L'Apparition</i> * (1848) |
| 24/12 | <i>La Cola del diablo</i> | Luis OLONA | Cristóbal OUDRID/Martín SÁNCHEZ ALLÚ | Circo | II | cómica arreglada del francés | | <i>La Queue du diable</i> * (1852) |
| 24/12 | <i>Pablito (segunda parte de Buenas noches señor don Simón)</i> | Luis OLONA | Cristóbal OUDRID | Circo | I | pieza cómico-lírica | | |
| 24/12 | <i>Tres madres para una hija</i> | Antonio ALVERA DEGRAS | Luis ARCHE | Lope de Vega | II | | | |
| ? | <i>Los Boleros en Londres</i> | Fernando de BEDOYA | ? | | I | juguete cómico-lírico-bailable original | | |

1855

| date | titre | librettiste | compositeur | lieu | actes | sous-titres | source française annoncée | source française identifiée |
|-------|----------------------------------|-------------------------|----------------------------|--------------|-------|-----------------------|------------------------------|---|
| 13/01 | <i>Haydé o el secreto</i> | Adelardo LOPEZ de AYALA | José MANZOCCHI | Circo | III | arreglada | | <i>Haydée</i> (1847) |
| 10/02 | <i>Las Bodas de Juanita</i> | Luis OLONA | Martín SÁNCHEZ ALLÚ | Circo | I | arreglada del francés | | <i>Les Noces de Jeannette*</i> (1853) |
| 05/03 | <i>Buenas noches vecino</i> | Antonio ALVERA DEGRAS | Luis ARCHE | Lope de Vega | I | opereta cómica | | <i>Bonsoir voisin!*</i> (1855) |
| 01/04 | <i>Mis dos mujeres</i> | Luis OLONA | Fco Asenjo BARBIERI | Circo | III | | | <i>Mina ou le ménage à trois</i> (1843) |
| 01/05 | <i>Amor y misterio</i> | Luis OLONA | Cristóbal OUDRID | Circo | III | | | <i>Giralda</i> (1850)/ <i>Les Porcherons*</i> (1850) |
| 09/05 | <i>La Vergonzosa de palacio</i> | Luis de EGUILAZ | Manuel FERNANDEZ CABALLERO | Circo | I | original | | |
| 21/05 | <i>Una Aventura en Marruecos</i> | Juan BELZA | Florencio LAHOZ | Circo | I | | | <i>Le Caïd*</i> (1849) |
| 16/06 | <i>Pedro y Catalina</i> | José María ANDUEZA | Martín SÁNCHEZ ALLÚ | Circo | I | | | <i>Angélique et Médor*</i> (1843) |
| 22/06 | <i>Guerra a muerte</i> | Adelardo LOPEZ de AYALA | Emilio ARRIETA | Circo | I | original | | |
| 20/08 | <i>As en puerta y sota á la</i> | Luis Mariano de LARRA | Cristóbal OUDRID | San Lorenzo | I | | | |

| | | | | | | | | |
|-------|---------------------------------|------------------------------|--|-----------------|-----|--|--|---|
| | vuelta | | | del Escorial | | | | |
| 07/09 | La Dama del rey | Francisco NAVARRO VILLOSLADA | Emilio ARRIETA | Circo | I | | | <i>Le Fils d'une grande dame*</i> (1846) |
| 21/09 | Marina | Francisco CAMPRODÓN | Emilio ARRIETA | Circo | II | | | <i>La Veillée*</i> (1831) |
| 05/10 | Estebanillo Peralta | Ventura de la VEGA | Joaquín GAZTAMBIDE/Cristóbal OUDRID | ?Circo | III | | | |
| 14/11 | Los Comuneros | Adelardo LOPEZ de AYALA | Joaquín GAZTAMBIDE | Circo | III | original | | |
| 25/11 | Los Dos ciegos | Luis OLONA | Fco Asenjo BARBIERI | Circo | I | entremés cómico-lírico arreglado del francés | | <i>Les Deux aveugles</i> (1855) |
| 01/12 | Alumbra a este caballero | José de OLONA | Cristóbal OUDRID | Circo | I | juguete cómico-lírico arreglado a la escena española | | <i>Le Piano de Berthe</i> (1852) |
| 01/12 | El Vizconde | Francisco CAMPRODÓN | Fco Asenjo BARBIERI | Circo | I | original | | |
| 22/12 | El Sargento Federico | Luis OLONA | Fco Asenjo BARBIERI/Joaquín GAZTAMBIDE | Circo | IV | arreglada del francés | | <i>Le Sergent Frédéric</i> (1855) |
| 24/12 | Soy yo | Francisco de la VEGA | José ROGEL | Tirso de Molina | I | | | |

1856

| date | titre | auteur | compositeur | lieu | actes | sous-titres | source française annoncée | source française identifiée |
|-------|----------------------------------|------------------------------|--|-----------------------|-------|---|------------------------------|--------------------------------------|
| 20/02 | <i>El Conde de Castralla</i> | Adelardo LOPEZ de AYALA | Cristóbal OUDRID | Circo | III | original | | |
| 23/03 | <i>Mentir a tiempo</i> | Angel María DACARRETE | Manuel FERNANDEZ CABALLERO | Circo | I | original | | |
| 23/03 | <i>El Amor y el almuerzo</i> | Luis OLONA | Joaquín GAZTAMBIDE | Circo | I | farsa en una acto arreglada del francés | | <i>L'Omelette fantastique</i> (1842) |
| 04/04 | <i>Entre dos aguas</i> | Antonio HURTADO | Joaquín GAZTAMBIDE/Fco Asenjo BARBIERI | Circo | III | | | |
| 16/05 | <i>La Hija de la providencia</i> | Tomas RODRIGUEZ RUBÍ | Emilio ARRIETA | Circo | III | original | | <i>Le Suisse de l'hôtel*</i> (1831) |
| 07/06 | <i>El Postillón de la Rioja</i> | Luis OLONA | Cristóbal OUDRID | Circo | II | original | | |
| 21/06 | <i>Gato por liebre</i> | Antonio HURTADO | Fco Asenjo BARBIERI | Circo | I | entremés lírico-cómico | | |
| 02/08 | <i>La Flor de la serranía</i> | José María GUTIERREZ DE ALBA | Cristóbal OUDRID | Circo de Paul | I | original | | |
| 15/08 | <i>El Perro del hortelano</i> | Juan BELZA | Luis VELASCO | Variedades | I | | | |
| 20/08 | <i>A Rusia por Valladolid</i> | Juan BELZA | Antonio GORDON | Variedades | I | | | |
| 23/08 | <i>Donde las dan las toman</i> | Francisco de la VEGA | Leandro RUIZ | Escorial | I | | | |
| 10/10 | <i>El Sonámbulo</i> | Antonio HURTADO | Emilio ARRIETA | Teatro de la Zarzuela | I | | | <i>L'Amant somnambule*</i> |

| | | | | | | | | |
|-------|---------------------------|-----------------------------------|---|--------------------------|---|----------|--|--------|
| | | | | | | | | (1820) |
| 10/10 | <i>La Zarzuela</i> | Antonio HURTADO/ Luis OLONA | Joaquin GAZTAMBIDE/Fco Asenjo BARBIERI/ Emilio ARRIETA/ (Rossini) | Teatro de la Zarzuela | I | alegoría | | |

| |
|---|
| <p align="center">Annexe 2 : Résumés et mots clés des livrets de zarzuelas ordonnés chronologiquement</p> |
|---|

1849

Palo de ciego, zarzuela en un acto, original de Don Juan del Peral, música de Don Rafael Hernando, Madrid, Imprenta a cargo de C. Gonzalez, 1851.

Luis, un peintre aveugle, déjoue les projets mariage de son oncle. À l'aide d'un portrait et de la potion d'un médecin contre la cécité, il fait croire que celle-ci fonctionne alors que la cécité était feinte.

FAUX AVEUGLE ; UNIONS CROISÉES ; PEINTRE ; MEDECIN

Misterios de bastidores, zarzuela en un acto por Don Francisco de Paula Montemar, representada en el teatro del Instituto en el beneficio de la primera actriz Doña Carlota Gimenez, Madrid, Omaña, 1849.

Colejialas y soldados, zarzuela en dos actos y en verso, original de Don Mariano Pina, música de Don Rafael Hernando, ejecutada por primera vez en el teatro de la Comedia el 21 de marzo de 1849, Madrid, Imprenta de D. S. Omaña, 1849.

Un soldat se voit refuser l'entrée d'un couvent dans lequel il cherche refuge, couvent qui se trouve être celui dans lequel est enfermée sa bien-aimée ; après la réussite du stratagème organisé par son aide de camp – prendre l'identité de visiteurs attendus, dont une religieuse - il devra choisir entre son devoir militaire et son amour, le premier permettra le succès du second.

COUVENT ; SOLDAT ; HOMME HABILLE EN FEMME ; FAUX MAITRE DE MUSIQUE ;

El Duende, zarzuela original en dos actos por Don Luis Olona, música de Don Rafael Hernando, representada en el Teatro de Variedades el 6 de junio de 1849, tercera edición, Madrid, Imprenta a cargo de C. Gonzalez, 1852.

Menacé de ruine par son oncle – condamné à répondre à l'appel de l'armée s'il n'épouse pas la femme désignée par lui-, un jeune homme frivole, Carlos, hésite à obtempérer tant le souvenir d'une inconnue rencontrée à un bal l'obsède. Il croit entendre sa voix, c'est en réalité la femme choisie par son oncle qui l'avait séduit pour garantir leur union.

ENVOÛTEMENT FÉMININ PAR LE CHANT ; AMOUR ; FRIVOLITÉ

La Paga de Navidad, zarzuela en un acto, original de D. Francisco de Paula Montemar, representada con aplauso en el teatro de la Comedia (Instituto), y del Circo, en el año de 1850, Madrid, Imprenta de Vicente de Lalama, 1851.

RETARD DE PAIE ; IMPATIENCE ; ATTENTE DU MINISTRE ; RUE

Ánimas del purgatorio (Diario de avisos du 16/07/49 pour le lendemain au Teatro del Circo, un acte, musique de Gardyn. NON LOCALISÉ

El Alma en pena, zarzuela en un acto y en prosa, original de D. Ramón Valladares y Saavedra, música de D. Cristóbal Oudrid, representada por primera vez en el Teatro de la Comedia (Instituto Español) en la noche del 2 de agosto de 1849, Madrid, Imprenta de D. S. Omaña, 1849.

Des personnages sont pris pour des fantômes car ils apparaissent déguisés sans qu'on s'y

attende.

UNIONS CROISÉES ; PRESSÉS ; FAUX FANTÔME

La Batalla de Bailén, zarzuela en dos ctos, original y en verso de D. F. M. [Francisco de Paula MONTEMAR], Madrid, Lalama, 1850.

MILITAIRE

1850

La Mensajera, opera cómica en dos actos original de Don Luis Olona, música de D. Joaquín Gaztambide, representada por primera vez en Madrid en el teatro Español, el día 24 de diciembre de 1849, Cadiz, Imprenta a cargo de D. Juan B. de Gaona, 1850.

L'honneur d'une jeune fille est mis en péril à cause de messages reçus par pigeons ; elle sera blanchie par une colombe

INTRIGUE ; HONNEUR ; COLOMBE

Gloria y Peluca, zarzuela en un acto escrita por José de la Villa del Valle, Madrid Eusebio Aguado, 1850. UCM

Un perruquier passionné par la composition se voit réduit à choisir entre la musique et sa fiancée.

PASSION MUSIQUE ; OPÉRA ; CONFLIT SAVANT/POPULAIRE

*Bertoldo*¹, versión escrita de puño y letra de Don Gregorio Romero y Larrañaga para la zarzuela titulada *Bertoldo* puesta en música por Don Rafael Hernando (Fragment Acto 2º / Escena 1ª / Coro de caballeros, "interin los criados están arreglando la puerta por donde ha de pasar Bertoldo")

Prudencia, un (faux) Ministro et Melo, musicien.

A última hora, entremés cómico-lírico original y en verso por Don José de Olona, música del maestro Don Joaquín Gaztambide, representado por primera vez en el Teatro supernumerario de la Comedia en la noche del 31 de Junio de 1850, Madrid, Imprenta del Colegio de Sordo-Mudos, 1855.

Un homme ivre et un veilleur de nuit se rencontrent.

SCÈNE DE RUE POPULAIRE

Las Señas del archiduque, zarzuela original en dos actos y en verso por Ceferino Suárez Bravo puesta en música por Joaquín Gaztambide, Madrid, Omaña, 1850.

Pour parvenir à ses fins, un jeune homme se déguise en officier autrichien : on le prend pour l'archiduc en personne !

HISTOIRE ; UNIONS CROISÉES ; DÉGUISEMENT

¹ D'après roman populaire de Giulio Cesare Croce (1606-1620)

(*HISTORIA DE LA VIDA, HECHOS Y ÁSTUCIAS SUTILÍSIMAS DEL RUSTICO BERTOLDO, LA DE BERTOLDINO SU HIJO, Y LADE CACASELOSU NIETO*, Obra de gran diversión y de suma moralidad, donde hallará el sabio mucho que admirar, y el ignorante infinito que aprender, REPARTIDA EN TRES TRATADOS, traducida del idioma Toscano al Castellano por D. Juan Bartolomé, Agente de la refacción del Excmo. Sr. Infante Cardenal, etc. MADRID, Imprenta de la QUE FUE VIUDA DE D.J. VAZQUEZ, 1845.

(*Un paysan laid mais rusé débat avec le roi, notamment des femmes.*

MORAL ; FABLIAU)

Tramoya, zarzuela en un acto y en verso, original de José de Olona, puesta en música por Francisco Asenjo Barbieri, Madrid, Omaña, 1850.

À son retour de la Havane, un jeune homme apprend que sa bien-aimée a quitté Cadix pour se marier à un homme plus âgé. Son domestique organise un stratagème pour séduire la mère afin que la jeune fille s'échappe. Le temps que la mère s'en rende compte et qu'un faux incendie soit maîtrisé, les deux jeunes gens se sont mariés.

POPULAIRE ; ACCENT ANDALOU ; STRATAGÈME UNION

Un Baile é la gente crua, juguete cómico-líricoailable de costumbres andaluzas en un acto y en verso de D. José María Gutiérrez de Alba, música de D. Cristóbal Oudrid (Madrid 5 de Setiembre de 1850)

ANDALOUSIE ; ECOLE DE DANSE

El Tío Pinini, juguete cómico-líricoailable en un acto por D. Enrique Salvatierra, música de D. Mariano Soriano Fuertes, representado por primera vez con extraordinario aplauso en el teatro de la Comedia en noviembre de 1850, Lalama 1854.

Pinini se prend pour l'interprète d'un français dont il déforme les propos. Des numéros de danse et de chant flamenco ponctuent l'intrigue.

ANDALOU ; FLAMENCO ; ÉTRANGER RIDICULISÉ

Pero Grullo, zarzuela en dos actos de José María Larrea y Antonio Lozano, música de Cristóbal Oudrid, Madrid, Vicente de Lalama, 1851.

VIEILLARDS RIDICULES

Escenas en Chamberí, capricho cómico-bailable en un acto y en verso por Don José de Olona, música de Don Joaquín Gaztambide, Don Francisco Barbieri, Madrid, Imprenta del Colegio de Sordo-Mudos, 1856.

Don Esdrújulo, zarzuela original en un acto, por Don Rafael Maiquez, Madrid, Imprenta de Vicente de Lalama, 1854, representada por primera vez en el Teatro de la Comedia el año de 1850.

Une jeune femme et un homme s'affrontent sur le terrain musical : l'une défend le chant espagnol, simple, l'autre chante en italien et représente le répertoire savant.

TONADILLA ; POPULAIRE/SAVANT ; CHANT

1851

Misterios de bastidores (segunda parte), zarzuela en un acto, original de Don Francisco de Paula Montemar, representada con aplauso en el teatro del Instituto Español el año de 1850, Madrid, Imprenta de Vicente de Lalama, 1853.

COULISSES ; SATIRE MÉTIERS

Segunda parte de El duende, zarzuela original en dos actos por Don Luis Olona, música del maestro Don Rafael Hernando, representada en Madrid en el teatro Lírico Español en enero de 1851, Madrid, Imprenta de S. Omaña, 1851.

L'oncle (celui de la première partie) veut quand même forcer le mariage mais réalise que pour garder Sabina, mieux vaut neutraliser Diego en le mariant à Inés ; Inés réutilise le même stratagème consistant à se faire passer pour une inconnue et déjouer la jalousie de

Carlos. Ce dernier est à nouveau obligé de feindre d'aimer Sabina ; un nouveau quiproquo se joue dans l'obscurité.

ERREUR DILIGENCE ; BAINS ; PRÉTENDANTE AGÉE ;

La Picaresca, zarzuela original en dos actos de Don Carlos García Doncel y de Eduardo Asquerino, música de Joaquín Gaztambide y F. A. Barbieri, Madrid, Lalama, 1850.

RINCONETE Y CORTADILLO

El Tío Carando en las máscaras, juguete cómico-bailable en un acto y en verso, del género andaluz, original de Fernando G. de Bedoya, música de M. Soriano Fuertes, representado en el teatro de la comedia con general aplauso en abril de 1851, Biblioteca dramática, Lalama, 1851.

Lors d'un "Baile de candil," chaque andalou y va d'une histoire avec un allemand, un anglais.
ANDALOU ; FÊTE

Un Embuste y una boda, zarzuela en dos actos, original de D. Luis Mariano de Larra ; representada por primera vez en el teatro Lírico Español, (Circo) en el mes de abril de 1851, Madrid, Imprenta de Vicente de Lalama, 1851.

Une domestique est substituée à une femme attendue pour un mariage chez son père qu'elle n'a pas vu depuis onze ans. S'est enfuie avec son bien-aimé sans savoir qu'ils sont chez son père.

HISTOIRE XVII^e ; MORETO

El Campamento, ópera cómica española original y en un acto por Don Luis de Olona, música del maestro Don José Incenga, Madrid, C. Gonzalez, 1852. BNE

Une cantinière est amoureuse d'un soldat sans savoir qu'il est français. Il s'agit d'un stratagème pour libérer une prisonnière. Par amour, la cantinière l'aide.

MILITAIRE ; GÉNÉROSITÉ POPULAIRE ; ROMANCE CODÉE

Al amanecer, entremés lírico-dramático, original de Don Mariano Pina, música de Don Joaquín Gaztambide, representado por primera vez en Madrid en el Teatro del Circo el 8 de mayo de 1851, Granada, Imprenta y Librería de José María Zamora, 1851.

Tío Simon entonne la "canción del café", le matin, sur la place. Curro est jaloux de Donato qui lui aussi aime Benita. Donato aime aussi Maria qui vend des boucles d'oreilles, ils finissent par se battre.

ANDALOU ; RUE ; POPULAIRE

Los Disfraces, zarzuela original en un acto de D. José de Olona, música del maestro de D. José Inzenga, representada en el Teatro del Circo el día 16 de mayo de 1851, Madrid, Imprenta que fué de Operarios, 1851.

QUIPROQUO ; BIJOU RECONNU ; MASQUES ; BAL ; UNIONS CROISÉES

Todos son raptos, zarzuela en un acto, original de Luis Mariano de Larra, música del maestro Don Cristóbal Oudrid, representada con gran aplauso en el teatro Lírico Español (Circo) el día 27 de mayo de 1851, Madrid, Imprenta de Vicente de Lalama, 1851.

Adela doit épouser un commerçant selon son père mais elle est amoureuse de Luis. Un projet d'enlèvement se forme puis on découvre que le promis est Luis. Canuto, le père, ressemble à Harpagon.

ANDALOUSIE

Entre dos luces, juguete comico-lirico en un acto, original de D. Calisto Bordonada, música del maestro Iradier (hijo), representado por primera vez en el Teatro Lírico Español (Circo), el día 27 de mayo de 1851, Lalama, 1851.

Au guichet d'un théâtre, une heure avant le spectacle, Pepillo revend des billets et arnaque les spectateurs. Les gardes municipaux rétablissent l'ordre.

RUE

Pepiya la salerosa, zarzuela en un acto original de D. Fdo de Bedoya, representada con gran aplauso en el teatro de Variedades en setiembre de 1851 (verso), Madrid, Lalama, 1854.

FIGARO ; ANDALOUSIE

Tribulaciones, zarzuela en dos actos original de Don Tomás Rodríguez Rubí, música del maestro don Joaquín Gaztambide, Madrid, C. Gonzalez, 1851. BNE

Carlota, dont l'identité noble est cachée, est poursuivie par Leoncio qui n'entend que sa voix ; Ambrosio, le memorialista, est au centre de toutes les péripéties. Don Rufo poursuit sa femme par jalousie.

FEMME-ANGE ; NOBLESSE CACHEE ;

Jugar con fuego, zarzuela en 3 actos, letra de Don Ventura de la VEGA, música de Don Francisco ASENJO BARBIERI, Madrid, Establecimiento tipográfico de Don F. de P. Mellado, 1851.

La Duquesa dissimule sa noblesse ; un homme est enrhumé dans un asile.

COUR ; INTRIGUE

El Confitero de Madrid, ópera cómica en tres actos, letra de Luis de Olona, música de Hernando e Ynzenga (Censura 16 de octubre 1851).

Un homme se fait emprisonner par loyauté ; proche du confitero Madrigal dans Ni rey ni roque, roman de Patricio de la Escosura, le librettiste de El Sueño de una noche de verano.

El Castillo encantado, zarzuela en dos actos, letra de Dⁿ Emilio Bravo, música de Inzenga y Oudrid.

TROUVÈRE ; GITANE ; TROUPES

Por seguir a una mujer, viaje en cuatro cuadros original de Don Luis Olona, representada en el Teatro del Circo, Lírico Español, el 24 de diciembre de 1851, Salamanca, Establecimiento tipográfico de Oliva, 1863.

Un homme suit une femme qui voyage.

MADRID ; MALAGA ; GIBRALTAR ; MAROC ; QUIPROQUO

1852

Mateo y Matea, zarzuela en un acto y en verso, original de Don Rafael Maiquez, música de D. Cristóbal Oudrid, representada con general aplauso en Madrid la noche del 12 de febrero de 1852, Madrid, Imprenta que fué de Operarios, 1852.

Matea doit épouser le Baron, selon la volonté de son oncle, mais elle aime quelqu'un d'autre. Son frère jumeau se déguise en femme pour l'aider ; la Vicomtesse retrouve son mari le Baron, Mateo reçoit les vœux de l'amant.

SUBSTITUTION ; FRÈRE ET SOEUR

El Sueño de una noche de verano, ópera cómica en tres actos escrita en francés por los Sres Rosier y de Leuven, libremente traducida al castellano por D. Patricio de la Escosura, segunda edición, Madrid, Imprenta que fué de Operarios, 1853.

Épisode supposé de la vie de Shakespeare, sa rencontre avec la reine et un duel suite à un quiproquo. La reine voyage incognito.

REINE ; SHAKESPEARE ; SÉRIEUX

El Novio pasado por agua, zarzuela de figurón en tres actos, original de Don Manuel Bretón de los Herreros, música de Don Rafael Hernando, estrenada en el teatro del Circo, Madrid, Imprenta cargo de C. Gonzalez, 1852.

Elena est promise à Quincoces ; Alvaro, jeune et fringant, profite du fait que le fiancé est inconnu, et le père et la fille le prennent pour lui. Quincoces, vieux et ridicule, apparaît, le père veut rétablir la justice, mais le fiancé est poursuivi par sa femme Doña Mayor. Alvaro, avec l'aide de Juana, enlève Elena pendant jota générale. Ils reviennent quand le père reçoit une lettre qui habilite Alvaro à épouser sa fille.

MOLIÈRE ; JOTA ; ENÈVEMENT

Donde menos se piensa... juguete cómico-lirico en un acto.

Soledad la Marquise ne veut plus être séduite pour son argent, elle échange sa robe avec sa servante Tomasa ; un baron et un marquis se disputent l'attention de cette dernière, Ricardo le poète préfère la fausse servante.

DÉGUISEMENT, CLASSES SOCIALES, COUR

Buenas noches señor Don Simón, zarzuela en un acto arreglada al teatro español por Don Luis Olona, música de D. Cristóbal Oudrid, Madrid, C. González, 1852.

Le fiancé est jeté par mégarde à la mer, puis empoisonné toujours par mégarde. Il "ressuscite".

APARTEMENT ; APOTHICAIRE

La Hechicera, zarzuela en tres actos y en verso, original de Don Tomas Rodríguez Rubí, música de Don Francisco Asenjo Barbieri, Madrid, Imprenta a cargo de C. González, 1852.

Le Comte recherche Diane qui lui apparaît de façon surnaturelle ; Serafina aime le comte mais est promise au baron, elle demande à Diane d'envoûter le roi. Diane, de mèche avec Juan de Austria, utilise Serafina en lui faisant croire qu'elle porte un talisman : il s'agit d'une lettre pour le roi. Diane ne connaît pas ses origines. Diane porte la même robe que Serafina au bal, le comte les confond. Le Baron est arrêté sous le nom de Jean d'Autriche. Serafina donne une clé à ce dernier de la part du roi. Diana est la fille du roi ! Il s'agit d'Inés de la Hinojosa (même personnage que dans le roman Ni rey ni roque de Patricio de la Escosura).

FANTASTIQUE ; BALLET ; HISTORIQUE ; MASQUES ; COMLOT ; QUIPROQUO ; CHOEURS ; ROI PACIFIQUE

De este mundo al otro, zarzuela en dos actos, arreglada del francés por Don Luis Olona, música de Don Cristóbal Oudrid, representada por primera vez en el Teatro del Circo, Madrid, Imprenta a cargo de C. Gonzalez, 1852.

Les barbiers en chœur refusent de finir leur travail car ils n'ont pas été payés ; Pantaleon veut séduire Rose mais elle le fuit et lui fait croire qu'elle est mariée avec le propriétaire Don Casimiro. Rosa propose à Ramona de fuir à Boston. Casimiro, infidèle, convoite Teresa, promise à Rufino qu'elle a chargé de l'aider. Elle veut le piéger en découvrant son déguisement pour le bal. Une domestique découvre la fausse invitation, l'épouse va piéger le mari, de même que Rufino qui a pris le même costume. L'acte I s'achève sur les coups de

Rufino donnés à Casimiro. L'acte II se passe à Boston, chez Pantaleon. Pantaleon est devenu commissionnaire : il a feint sa mort après avoir appris celle de sa femme (feinte aussi !) pour échapper à ses créanciers. Ce n'est pas Ramona qui est morte mais Rosa, Tomasa a confondu les papiers... Elles sont sous la protection de Pantaleon. Casimiro reconnaît Ramona, reçoit des coups de son fiancé et de Pantaleon. Après un imbroglio, l'ordre est rétablissement.
BARBIER ; CRITIQUE DES HOMMES ; SUBSTITUTION ; AMÉRIQUE

El Estreno de una artista, zarzuela en un acto, letra de Don Ventura de la Vega, música de Don Joaquín Gaztambide, Madrid, Establecimiento tipográfico de Don F. de P. Mellado, 1852.

Une jeune chanteuse cherche un protecteur. Elle est jalousée par Marieta et son mari Astucio, mais appuyée par le grand Duc et par son ami d'enfance devenu peintre.
CHANTEUSE ; RIVALITÉ

Diez mil duros, pieza lírica-dramática de Don Mariano Pina, música de Don Luis Arche, representada por primera vez en el teatro del Circo el 5 de junio de 1852, Salamanca, Imprenta nueva del hospicio, 1864.

Rosa jette par la fenêtre les billets de loterie de son fiancé Lucas, dentiste. Elle est courtisée par le vieux Ruperto. Lucas gagne, rejette quelque peu ses projets de mariage, mais ne retrouve que la moitié du billet. Rosa récupère l'autre, la donne à Lucas qui offre de le déchirer pour qu'elle reste.
LOTERIE ; MALCHANCE

El Manzanares, entremés lírico, letra de Mariano Pina, música de Francisco Asenjo Barbieri.
SCÈNE QUOTIDIENNE

Don Pepito en la verbena, juguete cómico-lírico-bailable en un acto y en verso, improvisado por D. Mariano Carreras y Gonzalez, D. Cayetano Suricalday, D. Juan José Nieva y D. Joaquín Laudo, puesto en música por D. Luis Arche y D. Rafael Martin y representado con extraordinario aplauso en el teatro del Instituto la noche del 16 de julio de 1852, Madrid, Ducazcal, 1852.

Gustavo cherche Adèle au Prado, ils finissent par se retrouver et manger des beignets. Don Pepito se plaint.
PROMENADE

Claveyina la gitana, zarzuela en un acto, letra de D. Juan José Nieva, música de de Don Luis Arche, representada por primera vez y con extraordinario éxito en el teatro del Instituto en el mes de Agosto de 1852, Madrid, José Rodríguez, 1854.

RETROUVAILLES ; GENRE ANDALOU

El Secreto de la reina, zarzuela en tres actos escrita en francés por MM. de Rosier y de Leuven y arreglada a la escena española por Don Luis de Olona, música de los Sres Gaztambide, Hernando e Inzenga, representada por primera vez en Madrid en el Teatro del Circo en octubre de 1852, Madrid, Imprenta que fué de Operarios, 1852.

Gabriel, un paysan, s'apprête à épouser Estela. Le mariage est interrompu, des personnes de la cour cherchent Gabriel sur ordre de Mazarin. Il est nommé officier, puis retrouve Estela ; frère de Louis XIV, on lui impose un masque de fer. Le Chevalier Rosard prend sa place pour la Bastille après avoir reconnu Estela comme sa fille.
FAMILLE ROYALE ; INTRIGUE ; HISTOIRE ; FRANCE

El Quince de mayo, juguete cómico-lírico-bailable, original y en verso, por D. José Olona, música del maestro Soriano Fuertes, Madrid, Imprenta de Vicente de Lalama, 1852, representado en el Teatro del Instituto Español el 20 de octubre de 1852.

COUPLES CROISÉS ; CONFLIT GÉNÉRATIONS

El Valle de Andorra, zarzuela en tres actos original de MR. de SAINT-GEORGES, y arreglada a la escena española por Don Luis Olona, música del maestro Joaquín Gaztambide, representada por primera vez en Madrid en el teatro del Circo el 5 de noviembre de 1852, Madrid, Imprenta de José Rodríguez, 1865.

Pour sauver Victor qui a déserté, María vole de l'argent à sa protectrice en attendant une somme promise par son père adoptif. Elle sera dénoncée puis réhabilitée.

VOL ; INNOCENCE/FAUTE ; RÉDEMPTION ; JUSTICE POPULAIRE

La Batelera, zarzuela en un acto, letra de D. Francisco Corona Bustamante, música de D. Hipólito Gondoís, representada con aplauso en el teatro del Drama el 19 de noviembre de 1852, Madrid, Imprenta de Vicente de Lalama, 1852.

[même titre que la comédie de Manuel Bretón de los Herreros La Batelera de Pasages ; ici action à Pasages]

Ana refuse de se marier, son frère l'y pousse à son retour de la guerre malgré son goût pour la liberté.

GUIPUZCOA ; MARIAGE ; FRÈRE ET SOEUR

El Violón del diablo, zarzuela original en un acto y en verso, por D. Rafael García y Santiesteban, representada en el teatro del Circo el 20 de noviembre de 1852, Madrid, Lalama, 1852. *BALLET* au même titre mais intrigue différente

Crispulo se cache au grenier pour jouer du violoncelle.

VIOLONCELLE

El Marido de la mujer de Don Blas, vodevil en dos actos, letra de D. Manuel García Gonzalez y D. Antonio Alverá y Delgrás, música de D. Hipólito Gondoís, representada con aplauso en el Teatro del Instituto la noche del 29 de noviembre de 1852, Madrid, C. Gonzalez, 1852.

Blas veut se faire élire, il vit séparé de sa femme et pour donner une bonne image de lui demande à sa nièce de jouer le rôle d'épouse et de mère. Le médecin, amoureux d'elle, doit soigner Don Blas, empoisonné. Ce dernier voit sur la commode La Marquise de Brinvilliers : il pense que sa femme l'a empoisonné !

VIEUX POLTRON ; POLITIQUE ; RIDICULE

La Flor de Zurguén, estrenada en el Circo el sábado 18 de Diciembre de 1852.

SALAMANCA (intrigue du Chalet d'Adam)

El Amor por los balcones, estrenada en el teatro del Circo con general aplauso el 18 de diciembre de 1852, Madrid, Lalama, 1853

Un peintre et la nièce du propriétaire communiquent par le balcon.

BALCON ; VOISINS

Don Ruperto Culebrin, gacetilla de la capital en dos actos, original de Don Luis y Don José de Olona, música del maestro Don Cristóbal Oudrid, representada con aplauso en el teatro del Circo el 24 de Diciembre de 1852, Madrid, Lalama, 1852.

Ruperto marié mais séducteur ; lui et Jacinta se rendent au théâtre du Circo et admirent Caltañazor et Rizo ! Chœur du Val d'Andorre à la fin.

MADRID ; RUES ; THÉÂTRE DANS LE THÉÂTRE ; COUPLES CROISÉS

Gracias a Dios que esta puesta la mesa, pieza lirico-dramatica en un acto arreglada del francés por Don Luis Olona, música del maestro D. Francisco Barbieri, representada en el teatro del Circo el 24 de diciembre de 1852, Madrid, Imprenta de la viuda de D. R. J. Dominguez, 1852.

Les hommes, qu'ils soient maîtres ou valets, veulent forcer les femmes à dire la phrase "Heureusement que la table est mise".

LES HOMMES CONTRE LES FEMMES

Salvador y Salvadora, zarzuela en un acto y en verso original de D. Antonio Auset, música de D. Cristobal Oudrid y D. Luis Arche, Madrid, Imprenta a cargo de C. Gonzalez, 1852;

Salvadora veut aider Luis à conquérir Inés

QUI PROQUO AMOUREUX

Los Dos Ventura, zarzuela original en un acto por Don Antonio Auset, música de los señores Oudrid y Arche, Madrid, C. Gonzalez, 1852.

Une confusion se produit entre deux hommes du même nom ; un oncle dépouille son neveu parce qu'il ne veut pas épouser la femme prévue.

CONFUSION IDENTITÉ

1853

La Espada de Bernardo, zarzuela en tres actos y en verso, letra de Don Antonio García Gutiérrez, música de D. Francisco Asenjo Barbieri, representada con general aplauso en el teatro del Circo el día 14 de enero de 1853, Madrid, Imprenta que fue de Operarios, 1853.

Bernardo est considéré comme un héros car il a tué un homme et sauvé le roi... mais en feignant sa propre mort. Il a droit à la main de Leonor qui aime Tello, censé avoir été tué par Bernardo. Ce dernier doit choisir entre Leonor et son honneur.

PLEUTRE ; ÉPÉE ; JALOUSIE AMOUREUSE ; MARIAGE CHOISI ; ROI FELIPE IV ; CID ; MONOLOGUE FIGARO ; PRISON ; ANNEAU BLASON

El Bachiller sensible, zarzuela en un acto, en verso, letra de Emilio Bravo, música de Martín S. Allú, 1853.

Un jeune homme ingénu recherche la compagnie des femmes.

INGÉNU

El Domino azul, zarzuela en 3 actos y en verso original de Francisco CAMPRODÓN, música de D. Emilio ARRIETA, Madrid, Imprenta que fue de Operarios, 1853.

BAL MASQUÉ ; PIÈGE ; COUR ; HONNEUR

La Flor del valle, zarzuela en un acto y en verso, letra de Don Juan de Ariza, música de Don Luis Arche, Madrid, Circulo Literario, 1853./ zarzuela en un acto y en verso original de Don Juan de Ariza, música de Don Luis Arche, estrenada en el teatro del Príncipe el día 27 de marzo de 1853, Madrid, C. Gonzalez, 1853.

Sancho, capitaine castillan, est sauvé par un maure inconnu et lui promet de toujours traiter ses ennemis avec respect. Il le fera pour María, la "fleur du val" et Fernando.

HISTOIRE XVI^e ; MAURES ; HONNEUR ; FAVEUR RENDUE ; NUIT DE LA SAINT-JEAN.

El Marqués de Caravaca, zarzuela en dos actos, letra de D. Ventura de la Vega, música de D. Francisco A. Barbieri, representada en el teatro del Circo, segunda edición, Madrid, Imprenta que fué de Operarios, 1853. / zarzuela en un acto, letra de Ventura de la Vega, música de Francisco A. Barbieri, Madrid, Mellado, 1853.

POURCEAUGNAC

La Cotorra, zarzuela en un acto arreglada del francés por Don Luis Olona, música de Don Joaquín Gaztambide, representada en el teatro del Circo en abril de 1853, Madrid, Imprenta de la V. de D. R. J. Dominguez, 1853.

Un porteur d'eau compromet un marquis pour épouser Rosa.

RÈGNE FELIPE V ; OISEAU COMPROMETTANT

Don Simplicio Bobadilla, zarzuela de magia en tres actos y catorce cuadros, original de D. Manuel y D. Victorino Tamayo y Baus, música de los Sres Inzenga, Hernando, Gaztambide y Barbieri, Madrid, Imprenta a cargo de C. Gonzalez, 1853.

Beaucoup de personnages qui obéissent au même système que celui du Diable boiteux de Lesage. Simplicio, ridicule, veut conquérir Léonor mariée à un homme volage. Une poursuite, des arrivées différées dans une auberge constituent le cadre de l'intrigue. Chaque acte s'achève avec un chœur de nymphes. Simplicio doit épouser Dorotea : c'est sa punition pour avoir convoité une femme mariée.

PARODIE FANTASTIQUE/MYTHOLOGIQUE ; INTRIGUE AMOUREUSE ; VELEZ DE MEDRANO ; DIEU PAN, NYMPHES, ANIMAUX ; DÉCORS NOMBREUX

El Alcalde de Tronchon, zarzuela en un acto y en prosa por D. Calisto Boldun y Conde, música de D. Cristóbal Oudrid, estrenada en el teatro del Circo en marzo de 1853, Madrid, Imprenta de José Rodriguez, 1864.

ÉLECTION ; HYPOCRISIE

El Grumete, zarzuela en 1 acto, letra de Don Antonio GARCÍA GUTIÉRREZ, música de D. Emilio ARRIETA, Madrid, F. R. del Castillo, 1853.

Luisa aime Serafin, parti en mer ; ses parents veulent qu'elle épouse Anton.

CANTABRIE ; MARIN

La Litera del oidor, zarzuela en un acto y en verso, original de D. Enrique de Cisneros, música de D. Fernando Gardyn, representada por primera vez en el teatro del Circo en el mes de junio de 1853, Madrid, Imprenta que fué de Operarios.

Un valet revêt la toge de son maître magistrat.

INVERSION DES RÔLES ; MAGISTRAT

El Calesero y la maja, escena cantable de tiple y tenor, improvisada por D. José Sanchez y Albarran, música de D. Luis Arche, representada en Madrid con general aplauso en el teatro del Instituto en julio de 1853, Madrid, Imprenta de José Rodriguez, 1855.

Curro et Paca, s'entretiennent de leurs relations.

POPULAIRE ; RUE

La Estrella de Madrid, zarzuela original en tres actos y en verso por D. Adelardo Lopez de Ayala, música de Don Emilio Arrieta, Madrid, Imprenta a cargo de C. Gonzalez, 1853.

Lisardo se fait appeler Enrique : il a tué malencontreusement le frère d'Estrella, dont il est amoureux. Il se bat contre le roi Felipe IV sans le savoir, lui aussi veut conquérir Estrella. Lisardo pense qu'elle lui cède : la duègne fait écrire une lettre que celle-ci pense destinée à

Enrique. Ce dernier est contré par le père, Tropezon, pour être à son service à nouveau après l'avoir trahi pour un maître inconnu – le roi – et lui remet la lettre de Estrella, qu'il croit destinée à l'autre. Lisardo et Tropezon sont arrêtés. La duègne, intéressée, remet la lettre au roi qui pense être le destinataire ! Elle s'offre au roi en échange de sa clémence pour Lisardo. Mais Lisardo et Tropezon ont échangé leurs vêtements...

COUR XVII^e ; DUÈGNE ; VALET INSOLENT ; MORETO ; CLÉMENCE ROYALE

La Cisterna encantada, zarzuela en tres actos arreglada al teatro español y escrita en verso por D. Ventura de la Vega, música de D. Joaquín Gaztambide, Madrid, Imprenta que fué de Operarios, 1853.

MANTOUE XVII^e ; ORGIE ; SUICIDE ; DAME D'HONNEUR

El Hijo de familia o el lancero voluntario, zarzuela en tres actos traducida del francés por los Sres G. G., A. y O., Madrid, Imprenta que fué de Operarios, 1854.

Galanteos en Venecia, zarzuela en tres actos por Don Luis Olona, música del maestro Don Francisco Asenjo Barbieri, representada por primera vez en el Teatro del Circo en diciembre de 1853, Madrid, Imprenta que fue de Operarios, 1853.

Un comte cache son rang à Laura, fiancée à Andrés.

VENISE XVI^e ; BIJOU . TRAHISON SUPPOSÉE ; RANGS

Lino y Lana, zarzuela original en un acto por Don Rafael Maiquez, música de Don Rafael Martín, Madrid, Imprenta de Vicente de Lalama, 1855, representada en el teatro de la Cruz el 24 de Diciembre de 1853.

Lino le berger veut épouser Micaela, la fille de Lana, qui veut déménager.

BERGER ; MARIAGE

1854

Un Día de reinado, zarzuela en tres actos, traducida y arreglada de una ópera cómica francesa de MM. Scribe et de Saint-Georges, por D. A. García Gutiérrez y D. L. Olona, representada en el teatro del Circo en febrero de 1854, Madrid, Imprenta de José Rodríguez, 1854.

Tentaciones, zarzuela original en un acto por D. Rafael Maiquez, música de D. Rafael Martín, representada con extraordinario aplauso en el teatro de la Cruz, la noche del 9 de Marzo del 1854, Madrid, Lalama, 1855.

Rita veut être embauchée par Don Lesmes qui préfère rester seul

COUTURE ; VIEIL HOMME ET JEUNE FEMME ; QUOTIDIEN

La Cacería real, zarzuela en tres actos, letra de D. Antonio García Gutiérrez, música de D. Emilio Arrieta, representada en el teatro del Circo, Madrid, Imprenta de José Rodríguez, 1854.

Pendant une partie de chasse, le roi séjourne dans la famille de Margarita auprès de qui il se fait passer pour un courtisan, il constate leur loyauté et unit Margarita à son fiancé d'antan : Pascual.

XVIII^e ; LOYAUTÉ POPULAIRE

El Trompeta del archiduque, zarzuela en un acto arreglada al teatro español por D. Mariano Carreras y Gonzalez, música de D. Javier Gaztambide, Madrid, Imprenta de José Rodríguez

1854.

Los Boleros en Londres, juguete cómico-lírico-bailable, en un acto y en verso, original de D. Fernando G. de Bedoya, para representarse en Madrid el año de 1854, Lalama.

Lors de l'exposition de Londres, Tio Musolina, habillé à l'anglaise, est un vieux ridicule décide de rentrer en Espagne après trente ans grâce au "nationalisme" des danseurs, les "boleros".

DANSE ; ÉTRANGER

Aventura de un cantante, entremés lírico-dramático (episodio histórico de la vida de José María) original y en verso por D. José María Gutierrez de Alba, música de D. Francisco Barbieri, Madrid, Imprenta a cargo de C. Gonzalez, 1854.

Une diligence est arrêtée par le bandit José María. Parmi les passagers, un chanteur italien : José María lui demande de chanter, en retour l'Italien fait de même. Aurora chante, puis d'autres à sa suite.

ITALIE / ESPAGNE ; BANDIT ; MUSIQUE

Los Jardines del Buen Retiro, zarzuela en tres actos y en verso, original de Don Teodoro Guerrero, música de Don José Manzcocchi, estrenada en el Teatro del Circo en abril de 1854, Madrid, Imprenta de la calle de San Vicente, a cargo de José Rodríguez, 1854.

FELIPE V ; CHAÎNE AMOUREUSE ; FIGARO

El Tren de escala, zarzuela en un acto, en verso, original de Don Geronimo Morán, música de D. Martín Sánchez Allú, representada en el Teatro del Circo el 7 de mayo de 1854, Madrid, Imprenta a cargo de C. Gonzalez, 1854.

Narciso aime Juanilla qui veut prendre le train pour aller voir une corrida à Aranjuez.

RUE ; QUOTIDIEN

Moreto, zarzuela en tres actos y en verso, letra de D. Agustín Azcona, música de D. Cristóbal Oudrid, Madrid, Imprenta de la calle de S. Vicente, a cargo de J. Rodríguez, 1854.

DRAMATURGE ; BRACELET ; TRAHISON SUPPOSÉE ; COMLOT ; ROI

Cosas de Don Juan, zarzuela en tres actos, letra de D. Manuel Bretón de los Herreros, música de Don Rafael Hernando, Madrid, Imprenta de C. Gonzalez, 1854.

Marta veut convaincre Don Luis de se déclarer à la Marquessa qui aime Don Juan, un andalou. Don Luis échange un anneau. Dans l'acte II, Flora, une chanteuse italienne, reconnaît l'anneau sur Don Luis. Dans l'acte III, Don Juan fait passer Vicente pour Don Luis, mais il finit par être confondu par Flora.

ANNEAU ; TRAHISON SUPPOSÉE ; DON JUAN PIÉGÉ ; UNE CHANTEUSE ITALIENNE

Los Diamantes de la corona, zarzuela en tres actos y en verso, original de Scribe, arreglada a la escena española por Don Francisco Camprodón, música de D. Francisco A. Barbieri, segunda edición, Madrid, Imprenta de José Rodríguez, 1856.

HISTOIRE ; REINE DÉGUISEE EN BANDIT ; JUSTICE ; COUR

Catalina, zarzuela en tres actos por Don Luis Olona, música del maestro Don Joaquín Gaztambide, representada por primera vez en Madrid en el teatro del Circo, en Octubre de 1854, cuarta edición, Madrid, Martínez García, 1864. / José Rodríguez, 1854.

Catalina se fait passer pour son frère pour lui éviter un enrôlement qui l'éloignerait de Berta ; elle est courtisée par le Tsar et d'autres avant d'accomplir un destin héroïque.

NORD ; INSURRECTION ; HÉROÏSME ; SUBSTITUTION ;

El Alma de Cecilia, Letra original de D. Antonio Arnao, música de D. José Inzenga.
Cecilia, abandonnée, erre dans la forêt, les gens la prennent pour un fantôme. Alberto revient, il l'enlève. Ulrico, amoureux d'elle, cède par noblesse.

CAMPAGNE ; FEMME ABANDONNÉE ; ENLÈVEMENT ; MÉLO

La Cola del diablo, zarzuela cómica en dos actos arreglada del francés por Don Luis Olona, música de Don C. Oudrid y D. C. Allú, Madrid, José Rodríguez, 1854.

Un jeune homme, en proie à hallucinations causées par la faim, croit à une apparition en trouvant une queue d'animal au réveil ; c'est une partie d'un déguisement qu'il a attrapée dans son sommeil. Une femme veille sur lui.

TALISMAN ; SOMMEIL ; ANGE GARDIEN . FARCE

Pablito (segunda parte de Buenas noches señor Don Simon), pieza cómico-lírica en un acto por Don Luis Olona, música de D. Cristobal Oudrid, Madrid, José Rodríguez, 1855.

Tres madres para una hija, zarzuela en dos actos, letra de D. Antonio Alvera Delgras, música del maestro Don Luis Vicente Arche, Madrid, Repullés, 1855.

Deux femmes, dont l'une sous deux identités, se disputent la maternité d'Estrella. Don Tomas, retraité et tuteur d'Estrella, a fait la promesse de ne pas se remarier si ce n'est avec une orpheline, comme Estrella. Or Enrique est amoureux d'elle. Lorsqu'on croit que Hilarion, ami de Don Tomas revenu d'Egypte est le père d'Estrella, Brigida, la cuisinière et la vraie mère d'Estrella, comprend que Tomas et Hilarion avaient échangé leur costume lors du bal masqué qui avait consacré leur union. Enrique est aussi le frère d'Estrella.

RETROUVAILLES ; IDENTITÉ ; FAMILLE

1855

Haydé o el secreto, zarzuela en 3 actos y en prosa arreglada por Don Adelardo LOPEZ DE AYALA, música del Sr MANZOCCHI, Madrid, C. Gonzalez, 1855;

Las Bodas de Juanita, zarzuela en un acto arreglada del francés por D. Luis Olona, música de Don Martín Sánchez Allú, representada por primera vez en Madrid y en el Teatro del Circo en febrero [ms 9] de 1855, Madrid, José Rodríguez, 1855.

Juan ne veut pas se marier, Juanita réussit à le convaincre de façon ingénieuse : la signature biaisée du contrat, le remplacement des meubles usés entre autres. Juan finit par accepter sa situation.

PAYSANS ; MISE EN QUESTION DU MARIAGE

Buenas noches vecino, opereta cómica en un acto, representada con general aceptación en el teatro de Lope de Vega, durante 30 noches sin interrupción en Marzo de 1855, letra de D.A. Alverá Delgrás, música de D. Luis Arche.

Une jeune fille et un jeune homme sont voisins ; ils trouvent des prétextes pour se rendre visite.

VOISINS ; QUOTIDIEN

Mis dos mujeres, zarzuela en tres actos por D. Luis Olona, música de D. Francisco Barbieri, representada en el teatro del Circo a beneficio del primer actor Don Francisco Salas el 26 de Marzo de 1855, Madrid, José Rodríguez, 1855.

Inés et Félix s'aiment mais Inés doit épouser Don Diego, lui même amoureux de la Comtesse. Ces derniers organisent une fausse noce.
INGÉNUË ; COUR

Amor y misterio, zarzuela en tres actos por Don Luis Olona, música de D. Cristóbal Oudrid, representada en Madrid en el teatro del Circo en mayo de 1855, Madrid, JR, 1855.
María sauvée des bandits par un cavalier masqué qui l'accompagne tous les jours
CAVALIER ; HONNEUR ; FEMME EN PÉRIL

La Vergonzosa de palacio, comedia en un acto, original y en verso por Don Luis de Eguilaz con música de Don Manuel Fernández Caballero.
Farinelli est rejeté, le roi est malade. Cesar aime Aurore qui ignore son statut de noble, elle vient au palais car son père est en prison, elle voit Cesar à qui la reine confie une mission ; retenir le roi qui veut aller voir Farinelli. Aurore chante et le charme.
FARINELLI ; POLITIQUE ; POUVOIR MUSIQUE

Una Aventura en Marruecos, zarzuela en un acto por Juan Belza, música de Florencio Lahoz, Madrid, C. Gonzalez, 1855.
Un maître de danse du Circo retrouve au Maroc une danseuse précédemment prisonnière à Naples, ils sont surpris par le Pacha qui va les châtier. Ils demandent de l'aide à l'astrologue, qui n'est autre que l'ancien impresario du Circo ! Un stratagème autour d'une bague sans valeur s'organise autour d'une fausse prédiction pour le Pacha.
MAGIE ; ORIENT ; SPECTACLE ; SÉRAIL ; PACHA ; SOLIDARITÉ NATIONALE

Pedro y Catalina o El gran maestro, zarzuela en un acto y en verso por D. José María de Andueza, música del maestro D. Martin Sanchez Allu, representada por primera vez en Madrid en el Teatro del Circo, en junio de 1855, Madrid, Imprenta de José Rodríguez, 1855.
Catalina est à l'affiche, le ténor absent est remplacé par un jeune cordonnier dont le maître est un ancien ténor d'Italie, on le prend pour un maître.
SPECTACLE ; SUBSTITUTION

Guerra a muerte, zarzuela en un acto y en verso, original de D. Adelardo López de Ayala, música de D. Emilio Arrieta, Madrid, José Rodríguez, 1855.
AFFRONTMENT HOMMES FEMMES ; COUR

As en puerta y sota á la vuelta, zarzuela en 2 actos de D. Luis Mariano de Larra, música de D. Cristóbal Oudrid, (San Lorenzo del Escorial, 20 de agosto de 1855). **NON LOCALISÉ**

La Dama del rey, zarzuela en 1 acto y en verso, Francisco NAVARRO VILLOSLADA, música de Emilio ARRIETA, Madrid, José Rodríguez, 1855.
Lucinda prend soin de María, petite fille, on la prend pour l'ancienne maîtresse du roi, notamment à cause des accusations de la Condesa. La mère et la fille sont recherchées par la reine. Lucinda prie car tout le monde pense que c'est elle, or elle sait que la mère de María est morte. La Condesa est confondue par son portrait, en fait il s'agissait de sa sœur jumelle. La reina bénit Lucinda et Martin.
ROI ; MAÎTRESSE ; ENFANT CACHÉ ; PAYSANNE VERTUEUSE ; PORTRAIT

Marina, zarzuela en 2 actos y en verso, original de Francisco CAMPRODÓN, música de Don Emilio ARRIETA, Madrid, José Rodríguez, 1855.
Jorge et Marina sont promis depuis l'enfance sans oser se déclarer ; recueillie par le père de

Jorge, Marina ne veut obliger Jorge à l'épouser. La retenue de chacun crée un malentendu ; Marina se résigne et accepte un mariage avec Pascual. Ce dernier découvre une lettre du père de Marina adressée à sa défunte mère. Persuadé que Marina est déshonorée par le capitaine Alberto, il l'accuse. Jorge et Marina finissent par se retrouver.
ORPHELINE ; HONNEUR ; MARINS ;

Estebanillo Peralta, zarzuela en tres actos, en verso, letra de D. Ventura de la Vega, música de D. Joaquín Gaztambide y D. Cristóbal Oudrid, Madrid, José Rodríguez, 1855.
Le neveu du médecin porte secours à la Reine
MÉDECIN

Los Comuneros, zarzuela en tres actos y en verso, original de D. Adelardo López de Ayala, música de D. Joaquín Gaztambide, Madrid, C. Gonzalez, 1855.
Fernando, hidalgo, apprend qu'Elena, enfermée au couvent, n'a pas encore prononcé ses vœux. Il devient le nouveau chef des bandits. Elena est enlevée.
HISTOIRE ; XVI^e ; SEGOVIA ; SOULÈVEMENT ; ENLÈVEMENT ; BANDITS ; ROMÉO ET JULIETTE (MORT FEINTE, NARCOTIQUE)

Los Dos ciegos, entremés cómico-lírico arreglado del francés por Don Luis Olona, música de Don Francisco Asenjo Barbieri, representado por primera vez en el Teatro del Circo el día 25 de noviembre de 1855, Madrid, Imprenta de José Rodríguez, 1878.
Deux mendiants feignent d'être aveugles, l'un joue du trombone, l'autre de la guitare. Ils décident finalement de chanter ensemble.
RUE ; FAUX AVEUGLES

Alumbra a este caballero, juguete cómico-lírico en un acto, arreglado a la escena española por Don José de Olona, música del maestro Don Cristóbal Oudrid, representado por la primera vez en el Teatro del Circo, el 1º de Diciembre de 1855, Madrid, Imprenta del Colegio de Sordo-Mudos, 1855.
Alvaro a sauvé Sophie six ans auparavant, elle n'a retenu que sa chanson, il réapparaît.
CHANSON RÉMINISCENCE ; RETROUVAILLES

El Vizconde, zarzuela en un acto y en verso original de Don Francisco Camprodón, música del maestro D. Francisco Asenjo Barbieri, Madrid, Imprenta de José Rodríguez, 1855.
ÉPÉES ; TÉMÉRITÉ

El Sargento Federico, zarzuela en cuatro actos arreglada del francés por Don Luis de Olona, música de los maestros Don Francisco Barbieri y Don Joaquín Gaztambide, representada por la primera vez en el Teatro del Circo el 22 de diciembre de 1855, segunda edición, Madrid, Imprenta de José Rodríguez, 1857.
PARRAINS IMPROVISÉS NOCES ; MEUNIERS ; PRINCES ; AMOURS CROISÉS ; DÉSERTEUR ; REBELLION ; PRISON ; GÉNÉROSITÉ ; ALLEMAGNE

Soy yo !!, zarzuela en un acto, letra de Don Francisco de la Vega, música de Don José Rogel, representada con extraordinaria aceptación en el teatro de Tirso de Molina la noche del 24 de diciembre de 1855, Madrid, Imprenta de Don Cipriano Lopez, enero 1856.
Don Eleuterio, commissionnaire français, est le père de Rosa qui est triste depuis qu'elle a entrevu Elias et l'a perdu de vue. Il en fait employé de la boutique.
BOUTIQUE ; RIDICULE

1856

El Conde de Castralla, zarzuela en tres actos y en verso original de Don Adelardo Lopez de Ayala, música de Don Cristóbal Oudrid, Madrid, Imprenta de Manuel Alvarez, 1856.

Espartero est ridiculisé sous les traits de Cantimplora.

HISTOIRE ; LÂCHE

Mentir a tiempo, zarzuela en un acto y en verso, original de Don Angel María Dacarrete, música de D.M. Fernández Caballero, Madrid, Imprenta de la compañía de Impresores y Libreros del Reino, 1856.

COUR ; XVIII^e ; DUEL ; RIVALITÉ AMOUREUSE ; INTRIGUE

El Amor y el almuerzo, farsa en un acto, arreglada del francés por D. Luis Olona, música del maestro Don Joaquín Gaztambide, representada por primera vez en el teatro del Circo el 23 de marzo de 1856, Madrid, Imprenta del colegio de Sordo-mudos, 1856.o

Calisto veut manger l'omelette préparée par Rosa, s'en suit un imbroglio amoureux.

REPAS ; RELATIONS CROISÉES ; MALENTENDU

Entre dos aguas, zarzuela en tres actos y en verso, letra de D. Antonio Hurtado, música de los señores Don Joaquín Gaztambide y D. Francisco Asenjo Barbieri, Madrid, Imprenta de Tejado, 1856.

Le Vizconde, volage, est marié à Lucinda. Suite au quiproquo causé par une lettre, il profère des insultes à la Marquesa, puis veut se faire pardonner. Tous jouent une pièce, dans laquelle le mari doute de son épouse.

COUR ; FIDÉLITÉ ; THÉÂTRE DANS LE THÉÂTRE

La Hija de la providencia, zarzuela en tres actos, original de Don Tomas Rodriguez Rubí, música del maestro D. Emilio Arrieta, Madrid, Imprenta de José Rodriguez, 1856.

Une fille adoptive se voit obligée de refuser la proposition de l'homme qu'elle aime à cause de son rang. Son père adoptif lui propose de l'épouser pour qu'elle bénéficie de son titre, d'autant plus qu'il est très âgé mais elle préfère rester fidèle et s'enferme dans un couvent jusqu'au dénouement provoqué par l'homme qu'elle aime.

ORIGINE SOCIALE ; COUR ; HONNEUR ; FILLE ADOPTIVE

El Postillón de la Rioja, zarzuela original en dos actos de Don Luis Olona, música del maestro Don Cristóbal Oudrid, representada por primera vez en el teatro del Circo el 7 de junio de 1856, segunda edición, Madrid, Imprenta de M. Galiano, 1861.

Une baronne prend les traits d'une vieille dame, un marquis ceux d'un postillon : ils doivent se marier sans se connaître. Un fugitif prend en chemin le costume du marquis. Il reconnaît la belle inconnue du bal, ils se marient, la baronne croyant anticiper simplement les noces. Le vrai marquis arrive, la baronne se désespère d'avoir épousé un simple postillon... Il s'agit de l'officier qu'elle avait connu lors d'un bal. Le comte facilite leur fuite en France.

FELIPE V ; FAUX SEMBLANTS ; FUGITIF ; QUIPROQUO NOCES

Gato por liebre, entremés lírico-cómico de Don Antonio Hurtado, puesto en música por el maestro D. Francisco Asenjo Barbieri, Madrid, José Rodríguez, 1856

Deux femmes d'un certain âge veulent plaire à un jeune homme qui se révèle être le fiancé de Cecilia, la domestique.

PRÉTENDANTES AGÉES ; SÉDUCTION RIDICULE

La Flor de la serranía, zarzuela en un acto y en verso, original de D. José María Gutiérrez de Alba, música de D. Cristóbal Oudrid, representada por primera vez en Madrid en el teatro de Verano en la noche del 2 de agosto de 1856, Madrid, Imprenta de A. Avrial, 1856.

Andalousie. Une paysanne est séduite par un contrebandier ; un gitan le dénonce aux douaniers.

ANDALOU ; CONTREBANDIER ; GITAN

El Perro del hortelano, zarzuela en un acto, letra de Don Juan Belza, música de Don Luis Velasco, representada con notable éxito en el teatro de Variedades el 15 de agosto de 1856, Madrid, Imprenta de José Rodríguez, 1856.

Catalina doit épouser Jacobo mais ne supporte pas l'idée que, ayant repoussé Francisco, celui-ci se désintéresse d'elle. Jacobo raconte l'histoire du "perro del hortelano" qui ne mange pas mais ne laisse pas les autres manger sa part.

MORALE POPULAIRE

A Rusia por Valladolid, zarzuela en un acto, letra de D. Juan Belza, música del maestro D. Antonio Gordón, representada por primera vez con extraordinario aplauso en el teatro de Variedades el 20 de agosto de 1856, Madrid, Imprenta de José Rodríguez, 1856.

Une tante interdit à sa nièce les romans de Paul de Kock et de Pigault-Lebrun. Le frère de Polidoro doit arriver, allergique au mariage, qui doit voyager en Russie. Dolores demande si Adela, sa nièce, ne pourrait pas être accompagnée dans son voyage à Valladolid où un oncle la prendrait en charge (c'est en direction contraire de la Russie...). Puis la tante se rétracte, craignant pour la vertu de la jeune fille. Le maire propose de la marier à son fils, ce à quoi Adèle réagit en demandant à Maximiliano de l'enlever. Après discussion, Polidoro épousera la tante et Maximiliano la nièce.

DÉPART RETARDÉ ; MARIAGE REFUSÉ

Donde las dan las toman, zarzuela en un acto original de Don Francisco de la Vega, ejecutada por primera vez en el teatro del Real Sitio de S. Lorenzo el 23 de agosto de 1856, música del maestro D. Leandro Ruiz, Madrid, Imprenta de la Compañía general de Impresores y Libreros del Reino, 1856.

Deux frères répètent une zarzuela avec une chanteuse et se disputent en permanence. Luisa, la chanteuse, congédiée, se déguise successivement en Italienne et en vieille femme et finit par s'imposer comme l'actrice de la zarzuela.

MUSIQUE ; QUERELLE ARTISTIQUE ; DÉGUISEMENT

El Sonámbulo, zarzuela en un acto, letra de Don Antonio Hurtado, música de Don Emilio Arrieta, Madrid, Imprenta de José Rodríguez, 1856 [verso]

Un jeune homme somnambule sur le point de se marier cède sa place à Narciso, amoureux de sa fiancée.

SOMNAMBULE ; AMOUR CONTRARIÉ ; GÉNÉROSITÉ

La Zarzuela, alegoría en un acto, Luis Olona y Antonio Hurtado, música de Gaztambide, Barbieri y Arrieta, Madrid, José Rodríguez, 1856.

Une jeune fille démunie hésite à suivre un Français, un Italien, puis un Castillan. Figaro lui conseille de suivre sa propre voie.

| |
|---|
| Annexe 3 : Liste des livrets français identifiés comme source directe ordonnés chronologiquement d'après la liste des zarzuelas |
|---|

(Chaque titre français est suivi du titre espagnol correspondant ; le signe + indique une source double, les sources françaises connues avant la thèse sont en gras)

L'Aveugle et son bâton, vaudeville en un acte par MM. Varin et Laurencin, représenté pour la première fois à Paris sur le théâtre du Vaudeville le 11 novembre 1841, Paris, Marchant, 1841.
Palo de ciego

Les Visitandines, opéra-comique en deux actes, représenté pour la première fois le 7 juillet 1792, in *Théâtre* de L. B. Picard, Membre de l'Institut, tome I, Paris, Mame, 1812, pp. 83-130.
+ *Le Pensionnat de jeunes filles*, opéra-comique en deux actes, paroles de MM. Picard et Ch. Vial, musique de Devienne, représenté pour la première fois sur le Théâtre Royal de l'Opéra-Comique le 2 mars 1825, Paris, Vente, s.d. *Colegialas y soldados*

Le Domino noir, opéra-comique en trois actes, paroles de Scribe, musique de D.F.E. Auber, représenté pour la première fois à Paris au Théâtre Royal de l'Opéra Comique le 2 décembre 1837, partition d'orchestre, Troupenas, s.d. *El Duende*

Le Télégraphe ou le commissaire général, vaudeville en deux actes par MM. Théaulon et Dormeuil, Paris, Duvernois, 1827. *La Paga de Navidad*

La Bataille de Dénain, opéra-comique en trois actes, représenté pour la première fois sur le Théâtre Royal de l'Opéra-Comique le 24 août 1816, par les comédiens ordinaires de Sa Majesté, paroles de MM. Théaulon, Dartois et Fulgence, musique de M. Catruffo, Paris, Barba, 1816. *La Batalla de Bailén*

Gloire et perruque, vaudeville en un acte, par MM. Laurent et Labie, représenté pour la première fois à Paris sur le Théâtre de la Porte-Saint-Martin le 17 juillet 1843, Paris, Marchant, 1843.

+ *Le Maître de chapelle ou Le Souper imprévu*, comédie en un acte et en prose de Mr. Alexandre Duval, arrangée pour l'Opéra-Comique par Mme Sophie Gay, musique de Mr. Paer, représentée pour la première fois à Paris sur le Théâtre Royal de l'Opéra-Comique le 29 mars 1821, Paris, Barba, 1821. *Gloria y Peluca*

L'Interprète, comédie-vaudeville en un acte par MM. Arnould et N. Fournier, représentée pour la première fois à Paris sur le théâtre du Gymnase dramatique le 7 juin 1834, Paris, Marchant, 1834. *El Tio Pinini*

L'Un pour l'autre, comédie-vaudeville en un acte par les Cens Maurice et Thésigny, représentée sur le Théâtre du Vaudeville le 28 Messidor an 10, Paris, Masson, 1802. *Un Embuste y una boda*

Le Tambour et la vivandière, ou La Capitulation, vaudeville historique en un acte par M. J. Gabriel, représenté pour la première fois à Paris sur le Théâtre du Vaudeville le 9 octobre 1816, Paris, Huet-Masson

+ *Mon ami Pierre*, comédie en un acte mêlée de couplets par MM. Dartois, Adolphe et Alfred, représentée sur le théâtre des Nouveautés le 8 septembre 1827, Paris, Barba, 1827.

El Campamento

Les Travestissements, opéra-comique en un acte, paroles de Mr. Deslandes, musique de Albert Grisar, représenté pour la première fois à Paris sur le Théâtre Royal de l'Opéra-Comique, Paris, Marchant, 1839. *Los Disfraces*

Madame d'Egmont ou sont-elles deux ? comédie en trois actes mêlée de chants par MM. Ancelot et Alexis Decomberousse, représentée pour la première fois sur le Théâtre des Variétés le 25 avril 1833. *Jugar con fuego*

Les Monténégrins, opéra-comique en trois actes, paroles de MM. Alboize et Gérard, musique de Mr. Limnander, représenté pour la première fois à Paris sur le Théâtre National de l'Opéra-Comique le 31 mars 1839, Bruxelles, Lelong 1849. *El Castillo encantado*

Un Monsieur qui suit les femmes, comédie-vaudeville en deux actes par MM. Th. Barrière et A. Decourcelle, représentée pour la première fois à Paris sur le théâtre de la Montansier le 18 novembre 1850, Calmann Lévy éditeur. *Por seguir a una mujer*

Le Songe d'une nuit d'été, opéra-comique en trois actes par MM. Rosier et de Leuven, musique de M. Ambroise Thomas, représenté pour la première fois à Paris sur le Théâtre de l'Opéra-Comique le 20 avril 1850, Bruxelles, Lelong, 1850. *El Sueño de una noche de verano*

Bonsoir Monsieur Pantalon, opéra-comique en un acte par MM. Lockroy et de Morvan, musique de M. Albert Grisar, représenté pour la première fois à Paris, sur le théâtre de l'Opéra-Comique, le 19 février 1851, Paris, Lévy, 1869. *Buenas noches señor Don Simón*

L'Assurance ou le coucher de la mariée, vaudeville en deux actes sous le pseudonyme de Félix S., 1831 / comédie en deux actes de M. Scribe, 1831 au Théâtre du Gymnase (texte non imprimé). *De este mundo al otro*

Le Concert à la cour ou La Débutante, opéra-comique en un acte et en prose, paroles de MM. Scribe et Mélesville, musique de M. Auber, Paris, Frère, s.d. *El Estreno de una artista*

Un Fameux numéro !, vaudeville en un acte par MM. Faulquemont, E. Collot et Lefebvre, représenté pour la première fois à Paris sur le théâtre des Variétés le 17 août 1851, Théâtre contemporain illustré, Michel Lévy, s. d. *Diez mil duros !*

Raymond ou Le secret de la reine, opéra-comique en trois actes, par MM. Rosier et de Leuven, musique de M. Ambroise Thomas, représenté pour la première fois sur le théâtre de l'Opéra-Comique le 5 juin 1851, Paris, Giraud et Dagneau, 1851. *El Secreto de la reina*

Le Val d'Andorre, opéra-comique en trois actes par M. de Saint-Georges, musique de M. Halévy, Membre de l'Institut, mise en scène de M. Henri, représenté pour la première fois à Paris sur le Théâtre de l'Opéra-Comique le 11 novembre 1848, Bruxelles, Lelong, 1849. *El Valle de Andorra*

Le Chalet, opéra-comique en un acte, représenté pour la première fois à Paris sur le théâtre Royal de l'Opéra-Comique le 23 septembre 1834, en société avec Mélesville, musique de M.

Adolphe Adam, *Œuvres complètes de Eugène Scribe*, Tome deuxième, Paris, Furne et Cie, Aimé André, 1841, pp. 502-516. *La Batelera* et *La Flor de Zurguén*

Les Deux Gaspard, comédie-vaudeville en un acte, par MM. M***, Gabriel et Capelle, représentée pour la première fois à Paris sur le Théâtre du Vaudeville le 3 février 1817, Bruxelles, Bureau du Répertoire, 1827. *Los Dos Ventura*

Paul et Pauline, comédie-vaudeville en deux actes, par MM. Duvert et Lauzanne, représentée pour la première fois à Paris sur le théâtre du Palais Royal le 5 juin 1837, Paris, Marchant, 1837. *Salvador y Salvadora*

La Poupée ou l'Écolier en bonne fortune, comédie mêlée de couplets de MM. Fournier et Arnould, représentée pour la première fois sur le théâtre du Vaudeville le 11 juin 1831, Paris, Barba, 1831. *El Bachiller sensible*

Le Domino rose, comédie-vaudeville en deux actes, représentée pour la première fois sur le Théâtre des Variétés le 20 février 1834 en collaboration avec Ancelot, in *Théâtre de Alexis de Comberousse*, tome II, Paris, Hachette, 1864, pp. 63-82

+ *Gustave III ou Le Bal masqué*, opéra historique en cinq actes, représenté pour la première fois sur le théâtre de l'Académie Royale de Musique le 27 février 1833, Paris, Jonas, 1833. *El Dominó azul*

***Encore un Pourceaugnac*, folie-vaudeville en un acte de MM. Eugène Scribe et Delestre-Poirson, représentée pour la première fois sur le Théâtre du Vaudeville le 18 février 1817, Paris, Ladvocat, Barba, Martinet, 1817.**

(*Monsieur de Pourceaugnac*, comédie-ballet en trois actes, Molière, Œuvres, Paris, Masson et Yonet, 1828.) *El Marqués de Caravaca*

La Perruche, opéra-comique en un acte de MM. Dumanoir et Dupin, musique de M. Clapisson, représenté sur le Théâtre de l'Opéra-Comique le 28 avril 1840, Paris, Henriot, Tresse, Bruxelles, Lelong, 1840. *La Cotorra*

Gérard et Marie, comédie-vaudeville en un acte mêlée de couplets par MM. F. de Villeneuve et Et. Arago, Paris, Quoy, 1827. *El Grumete*

Le Fondé de pouvoirs, comédie-vaudeville par MM. S.[Scribe] et Carmouche, représentée pour la première fois à Paris sur le théâtre de Madame le 18 février 1824, Paris, Barba, 1829. *La Litera del oidor*

Le Commis et la grisette, vaudeville en un acte par MM. Paul de Kock et Charles Labie, représenté pour la première fois sur le théâtre du Palais-Royal le 10 juillet 1834, Paris, Marchant, 1834. *El Calesero y la maja*

L'Étoile de Séville, grand opéra en quatre actes, paroles de M. Hippolyte Lucas, musique de M. Balfe, représenté pour la première fois à Paris sur le Théâtre de l'Académie Royale de Musique le 15 décembre 1845, Paris, Jonas, Tresse, Michel Frères, 1845. (*La Estrella de Sevilla*, Lope de Vega) *La Estrella de Madrid*

***Le Puits d'amour*, opéra-comique en trois actes, par MM. Scribe et de Leuven, musique de M. Balfe, représenté pour la première fois à paris sur le Théâtre Royal de l'Opéra-**

Comique le 20 avril 1843, Bruxelles, Gambier, 1843. *La Cisterna encantada*

Le Fils de famille*, comédie-vaudeville en trois actes par MM. Bayard et de Biéville, représentée pour la première fois à Paris sur le Théâtre du Gymnase le 25 novembre 1852, Paris, Lévy, 1867. *El Hijo de familia

La Reine d'un jour*, opéra-comique en trois actes, paroles de MM. Scribe et de Saint-Georges, musique de M. Adolphe Adam, représenté pour la première fois sur le théâtre royal de l'Opéra-Comique le 19 septembre 1839, La France dramatique au XIXe siècle, Paris, Tresse, Delloye, 1840. *Un Día de reinado

La Partie de chasse d'Henri IV*, comédie en trois actes et en prose de M. Collé, représentée pour la première fois à Paris sur le Théâtre Français en 1774, Paris, Fages, 1814. *La Cacería real

Les Diamants de la couronne*, opéra-comique en trois actes, représenté pour la première fois à Paris sur le théâtre Royal de l'Opéra-Comique le 6 mars 1841, en société avec M. de Saint-Georges, musique de M. Auber, *Œuvres complètes de M. Scribe*, Paris, Delahays, 1858. *Los Diamantes de la corona

***Pierre et Catherine*, opéra-comique en un acte, paroles de M. de Saint-Georges, musique de M. Ad. Adam, représenté pour la première fois à Paris sur le Théâtre Royal de l'Opéra-Comique par les comédiens ordinaires du roi 9 Février 1829, Paris, Barba, 1829.**

+ *L'Étoile du nord*, opéra-comique en trois actes de M. E. Scribe, musique de Giacomo Meyerbeer, représenté à Paris sur le Théâtre de l'Opéra-Comique le 16 février 1854, Bruxelles, Lelong, 1854. *Catalina*

L'Apparition*, opéra en deux actes, paroles de Germain Delavigne, musique de M. Benoist, représenté sur le théâtre de la Nation (Opéra) le 16 juin 1848, Jonas, 1848. *El Alma de Cecilia

La Queue du diable*, vaudeville fantastique par MM. Clairville et Jules Cordier, Paris, Beck, Tresse, 1852. *La Cola del diablo

Haydée ou Le secret*, opéra-comique en trois actes paroles de M. E. Scribe, musique de M. Auber, représenté pour la première fois à Paris sur le théâtre de l'Opéra-comique le 28 décembre 1847, Paris. *Haydé o el secreto

Les Noces de Jeannette*, opéra-comique en un acte par MM. Michel Carré et Jules Barbier, musique de M. Victor Massé, représenté pour la première fois à Paris sur le Théâtre Impérial de l'Opéra-Comique le 4 février 1853, Paris, Calmann-Lévy, s.d. *Las Bodas de Juanita

Bonsoir voisin*, opéra-comique en un acte par MM. Brunswick et Arthur de Beauplan, musique de M. Ferdinand Poise, Paris, Michel Lévy, 1853. *Buenas noches vecino

Mina ou Le ménage à trois*, opéra-comique en trois actes, paroles de M. E. de Planard, musique de M. Ambroise Thomas, représenté pour la première fois à Paris sur le théâtre Royal de l'Opéra-Comique le 10 octobre 1843, La France dramatique au XIXe siècle, Paris, Tresse 1845. *Mis dos mujeres

***Giralda ou La nouvelle Psyché*, opéra-comique en trois actes, paroles de M. Eugène**

Scribe, musique de M. Adolphe Adam, représenté pour la première fois à Paris sur le Théâtre National de l'Opéra-Comique le 20 juillet 1850, Bruxelles, Lelong, 1850.

+ *Les Porcherons*, opéra-comique en trois actes par M. T. Sauvage, musique de M. Albert Grisar, représenté pour la première fois à Paris sur le théâtre de l'Opéra-Comique le 12 janvier 1850, Bruxelles, Lelong, 1850. *Amor y misterio*

Le Caïd, opéra-bouffon en deux actes par M. Th. Sauvage, musique de M. Ambroise Thomas, représenté pour la première fois à Paris sur le Théâtre Nationale de l'Opéra-Comique le 3 janvier 1849, Bruxelles, Lelong, 1849. *Una Aventura en Marruecos*

Angélique et Médor, opéra bouffon en un acte par MM. T. Sauvage et ***, musique de M. A. Thomas, représenté pour la première fois à Paris sur le théâtre de l'Opéra-Comique le 10 mai 1843, Paris, Beck, 1843. *Pedro y Catalina*

Le Fils d'une grande dame, drame-vaudeville en trois actes, par MM. Dumersan et J. Gabriel, représenté pour la première fois à Paris sur le Théâtre de la Gaité le 1^{er} août 1846, Paris, Marchant. *La Dama del rey*

La Veillée, opéra-comique en un acte de MM. Paul Duport et Villan de Saint-Hilaire, musique de M. Paris, représenté pour la première fois sur le théâtre de l'Opéra-Comique le 14 Février 1831, Paris, Barba, 1831. *Marina*

Les Deux aveugles*, bouffonnerie musicale par Jules Moinaux, musique de Jacques Offenbach, Paris, Bouffes Parisiens, 5 juillet 1855, Paris, Michel Lévy, 1855. *Los Dos ciegos

Le Piano de Berthe*, comédie mêlée de chant en un acte par MM. Théodore Barrière et Jules Lorin, représentée pour la première fois à Paris au théâtre du Gymnase le 20 mars 1852, Paris, Lévy, 1852. *Alumbra a este caballero

Le Sergent Frédéric*, comédie-vaudeville en 5 actes, par MM. Vanderbuch et Dumanoir, représentée pour la première fois à paris sur le Théâtre de la Gaité le 21 juin 1855, Paris, Michel Lévy, 1855. *El Sargento Federico

L'Omelette fantastique*, vaudeville en un acte par MM. Duvert et Boyer, représenté pour la première fois à Paris sur le Théâtre du Palais-Royal le 22 août 1842, Bruxelles, Lelong, 1842. *El Amor y el almuerzo

Le Suisse de l'hôtel, anecdote de 1816, vaudeville en un acte de MM. Scribe et De Rougemont, représenté pour la première fois à Paris sur le Théâtre du Gymnase Dramatique, le 14 novembre 1831, Paris, Pollet, Librairie, Editeur du répertoire du Théâtre de Madame, 1831. *La Hija de la providencia*

L'Amant somnambule ou Le mystère, comédie-vaudeville en un acte par MM. A. Philippe et Saint-Ange Martin, représentée pour la première fois à Paris sur le Théâtre de la Porte Saint-Martin le 26 août 1820, Paris, Delavigne, 1820. *El Sonámbulo*

I) Lettres autographes de Rafael Hernando à Manuel Castellano (1843 -1848)

BNE MSS/12940/8

Querido Manuel : tu carta me ha hecho grande placer pues veo que tendré el gusto de abrazarte dentro poco. ¡Quantos recuerdos agradables encierra para mi tu viage! Enfin ya que estoy de prisa (como siempre se esta en este país) suprimo toda narración pues nos hemos de ver entre nuestros brazos y que verbalmente nos contaremos y recordaremos mil sucesos.

No puedo menos de aplaudir tus deseos de estudio y puedes estar seguro que vienes al mejor país, pues como te conozco, se que estas libre del grande abismo que encierra esta villa, que son los placeres, capaces de agotar todo el tiempo, pero tu estas asegurado de incendios.

Dos encargos tengo que hacerte

1º que trates de aprovechar el tiempo que te queda para enterarte un poco en el francés, pues teniendo algunas nociones te será muy fácil el comprender algo, es un error cuando dicen que es tiempo perdido el estudiar un idioma en país extranjero debiendo ir a el país ; también te encargo que quando salgas me escribiras de Burdeos, o de Bayona si vienes directamente, diciéndome en que diligencias vienes pues hay varias companias, y a la ora que llegan.

Como yo debía darte gracias por tu bondad ¿? No lo hago para evitar que me las des a mi ; y que como amigos que no deseamos mas que ser agradables el uno con el otro, siendo el mas afortunado el que hace algo por el otro, suprimiremos ese articulo tan fastidioso para el que piensa asi.

Mis afectos a tu Sra Madre y hermanos y recibiéndolos tu de mis Sres tios manda a tu amigo que quisiera estar al 1º de Abril.

Rafael Hernando

2.

Mi amigo Castellano : siento en el alma no poderte escribir tan detenidamente como pensaba, pero cuando conozcas la causa toleraras mi bravedad, figúrate que quando recibí tu apreciable, no pude leerla a mi gusto pues el picarillo del ojo izquierdo me picaba bastante y se me cargaba bastante cuando fijaba la vista en alguna cosa (puede ser que contribuyese algo el color del papel de tu carta) enfin yo creí que este picor sería un poco de iritacion de haber escrito un poco mas o menos y que se me pasaría, pero a el otro dia estaba mas inflamado, y al consecutivo peor, hasta que se me declaró un especie de granito que en español creo que se llame orzuelo, (no te estrañe que no sepa el nombre técnico, pues esta clase de avechucho la he conocido en Francia) esta clase de mochuelo no hace sufrir mucho, pero a mi me ha quitado de poder hacer nada, y me ha estorbado de salir a la calle en cinco días, y además me priva de poderte decir tantas cositas como había pensado en estos dia[s] de ociosidad pero ya la haré en otro, lo que te ruego es que tu no dejes de escribirme y dime si la Opera de Saldoni esta escrita en Español si es buena etc. etc. y cuéntame todo lo nuevo por Ora?/casa? ; enfin no seas perezoso, pues me haces un tan grande placer que si lo supiese estoy seguro que me escribirías el doble para complacer á un amigo que te quiere bien.

El haberte escrito estos cuatro reglones ha sido tambien para decirte que he tenido el gusto de saber de tu hermano Ramon por un empresario de la escala (escala ?Scala ???) que esta en esta, el cual he tenido ocasion de verle en casa de mi mtro [maestro], á causa de que un condicípulo mio va contratado á la escola (?) también es tenor y tiene una voz muy

² Nous avons conservé l'orthographe et la présentation originales.

extraordinaria y es bastante regular, es hijo de un embajador alemán (L E. P. D.) pero ahora a tomado el nombre de Cellini, pero volviendo á tu hermano me ha dicho este caballero mucho bien, pues dice que le han hecho muchos elogios de el y que hara bien su carrera, que haora estaba en Milan con Unanice (?), y que tu hermano no queria contratarse para Italia ; esto yo he comprendido que como en Italia hay muchas partes que pagan poco tu hermano no querra ir, en lo que hace divinamente pues ya que esta un poco conocido, que le paguen no puedo ser mas estenso.

Presenta a tu apreciable familia mis mas finos recuerdos, y deseando que tu Papa este enteramente restablecido manda á tu amigo que te quiere

Hernando (signe papillon plus clé ??)

PD/ No dejes de decirme si tu discipulo Tapia esta en esa para escribirle pues estoy en descubierto con ello (¿dicen asi en España?)

Otro/ Me alegro mucho que Carnicer hayga ganado el pleito con los de la Cruz, y que Dios quiera que a Safor le cueste la mitad de sus riquezas el suyo, y que a todos los envidiosos ignorantes que escriben o ablan mal de uno de los pocos buenos que tenemos en esa, los pongan banderillas en el mames (perdona la espresion) la compañía del Embajador, del marques de Caceres, etc. etc. etc.

¡Que adelantos hace la grandeza en España! ¡Sobre poco mas o menos como _ _ _ _ _!

Da la enorabuena de mi parte á Carnicer si le ves, y da espresiones á mis condiscípulos en particular á el Sr Oliva, á Aguado que ya le escribiré quando este mas desocupado, que que empieze el si lo está, a Zjos a Puig etc. etc. mucho me alegrare de ver si la han crecido mucho las narices a Bort ya te lo dire Adios

(Paris 5 Julio 1845)

3.

(Paris 18 Diciembre 1847)

Mi buen Manuel : tu carta me ha sido extremadamente agradable y la idea de que puede que en breve tiempo tenga el gusto de abrazarte muy lisonjera ; mi amigo, no te puedes figurar el placer que hace encontrar un amigo de la primera juventud en un país extranjero, sea que en esa época el corazon del hombre es mas puro, y que no tiene la desconfianza que causa mas tarde los tristes desengaños que la sociedad le hace experimentar, o que las impresiones son mas nuevas, lo cierto es que esta amistad dura siempre cosa que no sucede mas tarde, yo lo he experimentado hace poco tiempo, con un condiscípulo de esa llamado Bont (Bort) que encontré en esta bien casualmente, y siendo buenos condiscípulos pero no unidos por una grande amistad, aquí se me figuraba que era la mas grande : pero yo que estoy obligado de ser breve pues acabo de recibir el correo y un asuntillo me obliga á contestar inmediatamente y en tiempo muy limitado, no puedo detenerme á decirte mas que voy á ver todo lo que me pueda entera[r] bien respecto á tus preguntas para aclararte perfectamente en el particular, para lo cual vere á Lopez y á otros artistas, para circunstanciarte bien si hay medio de ganar algo, lo que se pueda gastar, y si es el punto mas ventajoso para estudiar en el estado que tu te encuentras, yo si me dejas llevar de mis deseos diría que esta la tierra dar provision (?) para verte venir á el instante pero me callo por ahora ; siento mucho las injusticias que han echo pero no me estraña.

Recuerda á tu Sra Madre mis finos afectos y á tus hermanos y amigos, diciendo á Juan que es un perezoso en escribir pudiendo hacerme tanto placer y tu manda á tu amigo que se prepara al dia al mirarte pronto.

Rafael Hernando

4.

Querido Manuel : las circunstancias impiden que tu proyecto se realice y que tengamos el gusto de abrazarnos en esta, mucho lo siento pues te aseguro me habia propuesto y espera algunos momentos de gozo en tu compañía, pero amigo no hay que pensar en bellas artes por algun tiempo, sin embargo con el objeto de estudiar no digo yo que dentro de algun tiempo que se consolide un gobierno, no presente esto [a] los mismos atractivos, pero para la vida del arte por algun tiempo sera nula, hace 4 dias se ha abierto la esposicion me han dicho que hay cosas buenas, pero muchisimas malas, esto se deja conocer pues no ha habido censura de manera que todo lo que han presentado, ha estado espuesto, yo no la he visto, ya te hablare lo que me parece, (se entiende) no como artista exclusivo en pintura, pues no soy inteligente, sino en sentimiento de arte, pues todos los artes tienen una analogia, que fraterniza entre ellos las diferentes maneras de llegar á imitar mas o menos la naturaleza y bajo este punto de visita te hablare de las sensaciones que me produzca ;

De politica no te digo nada pues no creo se pueda decir nada, esto se puede arreglar, como se puede enredar y creo que mismo el hombre politico no puede pronosticar nada, y solo ve pasar el dia temblando por el procsimo los sucesos que pueda encerrar como en todas las revoluciones.

Por mi individuo crei te abrazare dentro de un poco tiempo, pues aqui todo me dice Rafael con la musica á otra parte, aqui tienen que pensar mas que en musica, y asi ire a ver si mi cara patria me recompensa los estudios que he hecho y los sacrificios siempre con la idea de serla util, el tiempo dira si he pensado bien o mal ; interin recibiendo los afectos de mis tios que se habian preparado el gusto de verte, recuerda á tu Mama y hermanos mis afectos, y sin olvidar de dirigirme algunas lineas manda á tu amigo que te quiere

Rafael Hernando

Paris 19 Marzo 1848

Di á Juan que es un perezoso que nunca me dice nada.

5.

Paris 9 Abril 1848

Querido Manuel : lo que son las circunstancias, como el hombre se ve continuamente contrariado en sus planes, y tiene que plegarse al destino, asi que nosotros no podemos crear ocasiones sino aprovechar de ellas ; asi figurate que yo me habia echo la ilusion de pasearme contigo ecsaminando la esposicion, y por un mal destino, he tenido que estar solo con tristes recuerdos pues es tan agradable tener un amigo a su lado : puede ser que esto á contribuido, unido al gran numero de cuadros espuestos á dejarme tan cansado y con un dolor de cabeza que me quita todo deseo de volver : pues este año como sucedio la revolucion en la epoca de la censura para la admision de los esponentes suprimieron esta y han espuesto todo lo presentado, (escepto nada que oliese?? a representar la familia real. de modo que entre todo hay 5180. obras espuestas entre las cuales se encuentran 4598. cuadros ; te puedes imaginar debe haber mucho malo, pues hay cosas que hacen reir y que no se comprenden se pueda hacer tan mal, pero hay tambien cosas muy buenas y es una lastima, que tenga uno que fatigarse en vuscarlas, pues aunque es verdad que lo malo hace resaltar mas lo bueno, sin embargo es demasiado en uno y lo otro. Como ya leeras por los periodicos todo el analisis suspendo una narracion que no podria ser sino muy imperfecta por falta de conocimientos.

Grande placer me ha echo saber que tu y tu familia habeis salido bien de la jaranita pues por la proximidad del punto donde ha tenido lugar he pensado mucho y estaba con cuydado : jah! querido mala epoca de bellas artes, enfin los pintores me parece que la historia presente nos dara asuntos de guerra si Dios no lo remedia.

De lo que dices que crees que aqui se arreglan esperemolo que asi suceda ; pero temo aunque como tuvo esta por construir hay la misma esposicion que suceda bien o mal : yo lo

deseo por todos motivos y en particular porque eso puede ser ma proporcionarse el placer de verte aun en esta ; pero fuera ilusiones.

Muchos artistas se han alistados por un año en la milicia mobil y componen gran parte de la oficialidad ¡per(¿?)ados!!! “de simili popolum” Liberanos Domino

He sabido que al cabo te has tomado el trabajo de hacer los retratos de mi padre y hermana, no se como darte gracias pero como espero de un modo ó de otro que nos veamos dentro de algunos meses me reservo hacerlo de viva voz.

De la pintura que me haces de Madrid reconozco la justeza pero tomando por principio que donde no hay nada es donde se puede crear, quiero probar pues siempre ha sido mi sueño y antes de verme desterrado de mi patria para siempre, quiero probar si artistas y publico se le puede sacar de ese letanyo : ¡artistas! si los hay en un pays donde todos se resignen a dar lecciones ! pero el papel me falta puede ser que seas bueno para que no rias de mis ilusiones sobre un pais tan ingrato para lo bello.

Presenta mis recuerdos á tu familia, y recibe tu afectos de mis tios y el cariño de tu amigo R. Hernando (signe)

6.

Paris 23 de Junio 1848

Querido Manuel : mi hermana me dice que tienes grandes ganas de venir y que tu no quieres mas que estudiar ; yo comprendo tus intenciones y te aseguro que tengo grandes deseos de verte, pero por las razones que te dire te aconsejaria de esperar un poco á ver que jiro toman los sucesos y el resultado de ellos. Seguramente un extranjero se mete en su casa y no tiene que mezclarse en nada, pero cuando no hay tranquilidad no se puede trabajar, pues las ideas de oos que te rodean se comunican y mas cuando es una obra de humanidad como la presente que todo el mundo sufre, es preciso tener el corazon bien duro para poder quedar uno indiferente á los sucesos, asi que todo esto quita el deseo de trabajar egemplo yo que no he hecho nada despues de la revolucion ; ademas de esto que seria lo menos, hay una circunstancia y es que aunque tengas mucho dinero en Madrid no se puede recibir aqui, pues hay una dificultad inmensa pues ningun banquero que quiera embiar de esa, y aqui si se encargan de ello es con un 15 por % de interes, y y esto muy raramente ; yo conozco un español muy rico, que se ha visto muy apurado por no poder recibir dinero : y finalmente esta esto en un estado tan malo que no se sabe lo que va á venir á parar pues los mismos que gritaban viva la republica gritan viva Napoleon, y mil cosas de modo que el comercio se pierde y que todo se lo lleva el Diablo ; sin embargo yo espero que dentro de unos meses esto estara mas arreglado y podras venir á trabajar pues por ganar?? no hay que pensar en mucho tiempo en Paris, los artes estan muertos ; estas razones y otras mil son las que me impiden á decirte que seria prudente esperar un poco tiempo y no te metas en este laberinto, como te diria de estarte tranquilo si por casualidad la revolucion te hubiese pillado en Paris, pues entonces cambiaba de situacion, pues en lugar de venirla á buscar como te sucederia si vinieses ahora, en el otro caso despues de haber sufrido la de aqui no hubiera sido prudente el irse á otra parte donde se pudiese presenciar otra nueva ; en fin dejo á tu buen juicio el pesar todas estas razones ; me parece que pronto leeras que aqui hemos tenido alguna jaranita.

Antes de concluir esta cartita cuyo fin veo tan procsimo á causa del papel, te doy infinitas gracias por los retratos que has echo a mi padre, reservandome hacerlo de viva voz bien pronto siendo tu ó yendo yo.

No olvides de presentar mis recuerdos a tu Sra Madre y sin olvidar a Juan ni pepe manda á tu amigo que desea abrazarte Rafael Hernando

7.

Paris 24 de ~~Mayo~~ Junio

Amigo Manuel : te prometi en mi ultima escribirte y para que no digas que no soy hombre de palabra lo hago aunque no muy largo pues estoy cansado de tanto escribir.

Tu como buen pintor desearas que te hable de pintura, yo siento mucho el ser tan zopenco sobre este punto, pero por lo que dicen, y mis ojos encuentran mas natural (quiero decir lo que imita mas a la naturaleza) te digo que hay mucho y bueno, tienen dos magnificos museos de pintura, en Paris y claro/ahora/mas(¿?) otro en Versalles que es un sitio real muy inmediato, no te puedo decir si los nuestros son mejores o peores, pero si te digo que son muy buenos, lo que no me estraña, porque aunque estos señores gabachos no hayan sido muy fecundos en genios, lo han sido en robar en todas partes lo que han podido. Por egemplo, sin contar lo que nos robaron en la guerra de la independencia, han fundado hace dos años, una nueva sala de la escuela española, en la que la mayor parte de los cuadros los he visto yo, no hace muchos años en nuestro Museo ; es una verguenza para vosotros, el vernos transportar nuestras mejores producciones á un reyno extranjero, pero que quierens conservan tambien nuestros gobernantes la gloria artistica de su nacion, que si seguin asi nos despojaran de lo mejory quien sabe si nuestro Murillo y nuestro Velzquez los querran algun dia hacer franceses, como intentaron (¿?) hacerlo con el pobre Gil Blas y otros. ¡Como ha de ser! Dios salve las glorias de nuestro Pais.

En la Exposicion de Pintura, habia sobre todo una infinidad de cuadros, entre los cuales los malos eran en gran numero, bastantes medianos la mayor parte retratos, y muy pocos buenos (esto me lo han dicho inteligentes y yo no me atreveria ha decir tanto) solo lo que te aseguro es que muchos de los cuadros que en esta esposicion se encontraban en la nuestra no los hubieran admitido ; Ribera ha expuesto solamente un retrato, de no se quien, pero tan mal vestido representa el hombre, que parece un desgraciado ; á Ribera no he tenido el gusto de conocerle, mas por pereza que por otra cosa, pues conozco varios amigos de el que querian presentarme, pero vive donde el Diablo se hundi6, y se necesita hacer intencion, he sabido por su amigo que es muy estraordinario, y segun me lo han bosquejado traspasa en rarezas á su padre : el ha sido el único español que ha espuesto esta año : te digo el numero de quadros que habia, para que te hagas cuenta de los dias que habia que emplear para enterarse uno un poco : cuadros 1808 miniaturas pastel 348 escultura 132 y entre arquitectura y gravados 283 los sujetos que han espuesto son 1357.

Pero ya me he estendido mas de lo que creia, espero verte por aqui pronto pues no dudo que tus adelantos seran grandes, mucho me alegraré sea lo mas pronto posible, entre tanto presenta mis respetos á tu familia y ordena lo que gustes á tu amigo R. Hernando (signe)

He recibido carta de casa en la que esperaba contestacion tuya á la contestacion de las pinturas, pero todavia no habian recibido la carta donde te contestaba.

8.

Mi amigo Manuel : informado completamente sobre tu asunto te diré en dos palabras lo que me han dicho : con 2000 francos o lo que es lo mismo 8000. P por año podras vivir y tener lo que necesitas, se entiende vivir en artista sin desperdiciar un chavo en diversiones, no se si podras economizar algo pero no creo, tu como eres tan arregladito puedes contar que con dicha suma mas adelante, en cuanto á el profesor que te conviene mi tio me ha dicho que no te inquietes de eso, que vengas y que luego segun el genero que sigas, asi te se vuscara el Mtro que te convenga, y que si estas muy adelantado pueda que no ,tengas necesidad de ninguno, mi tio es muy inteligente en pintura, pues como el es arquitecto ha podido cultivar tambien su gusto por la pintura, y es muy bueno y veras como te inicia en un buen camino, lo que si debes de hacer es de enterarte un poco en el frances para que luego te cueste menos trabajo y pierdas menos tiempo ; para estudiar creo que es el hoy dia con que Manolito, ben ha visitar

esta grande Babilonia con tu amigo Hernando que tendra un buen dia el de tu llegada ; di a tu mama que con pocos años de separacion tendras bastante para volver á tu patria con honor y provecho, triste es la separacion lo confieso, pero en estos artes tan dificiles, y que hoy piden tanto estudio y fortuna, es preciso acostumbrarse á todo ; ah! nombre de artista que tan dorado y encantador pareces, cuantos desvelos y combates cuestas para obtener un buen resultado y dichoso el que lo obtiene.

Pero yo querido, estoy de prisa y suspendo por hoy esta cartita, ya veras cuando vengas como en este pais siempre se esta de dicho modo, es un consumidor de tiempo esta Paris, incomparable ; di mil cosas á tu Sra Mama y que te se ¿?? por esta ; y sin olvidar á tu hermano Pepe y de decir á Juan que lo escribire, manda á tu amigo que desea abrazarte

Rafael Hernando (signe)

Mi hermana me ha dicho que si vienes quiere hacer su retrato y el de Papa comprendo que no sera mas que al lapiz y aun eso aunque te agradezco mucho ¿?? pierdas tiempo : si haces el de mi padre ponle de perfil para taparle el ojo malo. pero no creo que tengas tiempo ni tu para hacerlo ni mi padre para que se lo hagan.

Adios hasta cuanto antes.

Paris el dia 15 de 1848

9.

Querido Manuel, ahora salimos conque la epoca de la Zarzuela es 1725.

Tuyo Hernando : signe

10.

Manolito, necesito verte hoy si vas esta noche en casa de D^a Juliana nos veremos alli, si no piensas ir haras el favor cuando salgas á paseo de venir por esta torre.

tuyo Hernando

11.

Querido Manuel : habiendo pasado la tia una noche malisima de las almorranas y continuando aun lo mismo, no podré salir en el dia lo cual te advierto para que no perdais tiempo en venirme á buscar : á la noche no se como estará, si estubiese mucho mejor tendré el gusto de acompañaros

Rafael H (signe, H = clé d'ut)

Miercoles 15

12.

Permitase la entrada ál Sr D. Manuel Castellano y los que le acompañen, al ensayo gral de esta noche

Hernando

signe

Miercoles 7/858

Querido Manolillo ¿querrás subir á casa cuando salgas de la tuya après ton ¿?? Te lo agradecerá tu

Hernando

13. Querido Manuel

Heme aqui en este ^pueblo de tus ilusiones, deseare que te sea mas grata su vista que á

mi.

Tu familia buena.

Haora aunque muy suscintamente une ligera reseña del viage;

En Burdeos me dijeron no habia colera. En Bayona el dia antes de mi llegada solo 4 muertos, que no es nada pues en tiempos normales mueren 2 decenas ¿?

En Irun algo pero poco, y en toda la carretera hasta Aranda, desapareciendo, en ningun punto alarmante. En Tolosa es donde dicen que hace algun daño pero tambien disminuye.

En Madrid ya habras visto las partes que son insignificantes, y ademas lo que mas me gusta, es que no hacen caso, que es lo que prueba que no hay cuidado alguno, y dicen que si no fuera por los muchos paletos que han venido á la feria no habria ningun caso. Enfin vasta decirte que mi cuñado no tiene ninguna aprension apesar de que ayer se estuvo cagando todo el dia su hermano Juan Manuel y señora de este, conque no tengo mas que decirte.

El viage lo he hecho en 78 horas y bien. El correo cuesta 22 duros 8 reales que es mas barato que la berlina de las diligencias, pues en aquel pasan 50 libras de peso y en estas solo 30; En 1ª clase hasta Bayona cuesta 87 francos conque al _ _ _ _ que va á salir el correo.

A Barbieri que he visto su familia que esta buena, y le escribiré mañana, ya lo saves pues su carta será mas detallada y la podrás leer. A Olona que á su hermano he encontrado bueno. Lee estos renglones á Peral si le ves.

A Martinez mil cosas, y que siento decirle que todo lo que he visto de España incluso Madrid me ha parecido puerco, sucio y detestable. ¡Y las mugeres! ya hablaremos. Adios querido tuyo Hernando

14.

Querido Manuel

Pepe Olona y yo deseamos tus consejos y parecer acerca de los trages y decoraciones y para eso te escribi ayer ; si quieres dispensarnos este servicio mañana a las 3 de la tarde estaremos en el teatro ensayando, y sini puedes á esa hora haz el favor de pasar por casa de Pepe, ó por la noche al teatro. Sini te acomoda te vas _ _ _ _ tuyo Hernando (signe qui part du o

Jueves á las 12 de la noche

II) Lettres d'Angel Inzenga a Santiago Masarnau (1842-1843)

Archivo histórico nacional, diversos-colecciones, 7, N. 640
Colección Sanjurjo

1.

Madrid 25 de Enero de 1843

Sr. D. Santiago Masarnau

Mi apreciable amigo: con sumo placer y reflexion lei su muy grata, tan justas cuanto francas me parecieron sus razones y tanto mas cuanto las creo hijas de nuestra amistad y ¿????, impero amigo mio hay circunstancias en la vida que U. con su gran penetracion conocera desde luego.

Los muy nobles protectores el Excmo Sr Duque de Osuna y Excmo Sr Conde de Toreno, a quienes famas podré alabar como merecen, me han faborecido al ecstremo, el primero pensionando á mi hijo, y el segundo proporcionandole una plaza de interes en el Conservatorio ; U. conoce mejor que yo el singular favor que es este ademas de la molestia, estos favores son tanto mas de agradecer cuando nunca se puede esperar mas recompensa que

el agradecimiento, en vista de todo, y aunque le hé dado orden terminante de que pase á hacer á U. una visita, con todo no quiero dejar de aunciar [anunciar] á U. las lisongeras causales que la motivan.

No solo recomiendo a U. pues esta misma advertencia la creo una falta, persuadir que estando U. en esa tiene un segundo padre ; nada me figuro pueda faltarle por estar encargado para todo gasto y ocurrencia el Sr. apoderado del Duque, pero los consejos y visitas de U. las considero de primera necesidad.

Ruego á U. amigo mio dispense la molestia que le ocasiona y que con igual franqueza y amistad disponga de su Afmo [afectuosísimo] Serv. i am°

LB M

Angel Inzenga

Felicia saluda á U. con finos recuerdos.

2.

Madrid 11 de Marzo de 1843

Reservada y colo pa U.

Sr. D. Santiago Masarnau

Mi verdadero amigo : tengo a la vista su muy grata de ____ 24 _____ y despues de manifestar á Ud. mi agradecimiento por las especiales y singulares favores que ha dispensado su bondad de U. a mi hijo los cuales no podre pagar jamas esto mismo me parece la obligacion de hacer á U. una lijera reseña de lo ocurrido.

Conociendo que en este pais era de toda imposibilidad que el niño pudiese ser nunca mas que un adecuado pianista, biendo la gran correccion de costumbres y la gran desmoralizacion que hay en los jovenes, como Padre queria formar un porvenir mas benturoso á mi hijo. El Sr. Duque de Osuna habiendo oido tocar el niño hace algun tiempo me dijo “este niño corre por mi cuenta” desde aquel momento formé(ó?) la idea de que pasara al estrangero áun conservatorio para aprender la composicion ; Pasado algun tiempo pienso en realizarlo le ablo al Sr. Duque y dice que la pension es corriente, le escribo a U. me contesta como un verdadero amigo pero me era imposible contradecir al Duque, este me hace escribir á el Conde de Toreno, su contestacion fué la mas alagueña que U. puede imaginarse, me re__ite el programa dado por el Ministerio enseguida su esposa vuelve á escribir diciendo que no se deten[ga] el viage que habia una plaza de interno en el Conservatorio, y que si el niño estuviera en aquella seria para el pues todos los obstaculos estaban superados, __ (pero/pues) el Conde le habia tomado con gran valor, todo el mundo me metia prisa con los mejores deseos pero/pues yo tenia muy presente su carta de U. por fin fué necesario no hacer caso de ella _____ y hacerlo marchar, después amigo mio _____ ni hay tal plaza ni creo pueda haberla y y ademas como yo no puedo dar a todos un _____ iento como el que la hago á U. voy hacer un desgraciado papel en la sociedad como U. _____ no siendo yo verdaderamente mas que la victima.

Ahora queda alguna pequeña esperanza, si el Duque se porta como tal y le aumenta??? la pension, esto será, en caso??? cuando reciba una carta de mi, si llegase a ser asi, necesito estar prevenido por lo cual vengo a U. añadir este nuevo favor a los muchos que me tiene dispensados : habra en esa un Colegio donde reciban á Pepito de interno para hacer en esa toda? la vida de Colegial, y que solo le permitan subir con un criado _____ en el conservatorio, cuanto costará el _____ su plaza, dandole almuerzo, comida, cena, ropa limpia, o si habra que mandarlo dinero para que se vista, ó si entrara en la pension que se pague, si esta es adelantada ó vencida, con cuanto U. crea y juzgue puede combenir, si _____ el gasto de entrada.

Si por _____ no hubiera colegio, con las _____ circunstancias deseo en esa todo habra una casa de pupilaje y cuanto me coste.

Amigo mio : por si esta esperanzaf____ tendra U. la bondad de decirme cuando piensa U. venirse pues en tal caso no quiero desperdiciar la ocasion de que venga en compañía de U. y á nuestra vista le manifestaré mas _____ todo este faborcito, nada le pregunto á U. acerca de _ encontrar??? adelantado á pepito pues/? cuando U. _ me dice _ lo juzgara _____ á U. mucho y vuelvo a repetirle mi agradecimiento por la pena que se tomade/en dar lecciones al niño y hacer los oficios de ¿??, _____

Felicia y todos los de esta mi casa dan á U. las mas _____ gracias y el mayor afecto su siempre amigo y servidor

LBSM

Angel Inzenga

X.

Francia

Al Sr. D; Santiago Masarnau

Rue San Lazar nº37

Paris

3.

Madrid 20 de Octubre de 1842

Sr. D; Santiago Masarnau

Paris

Muy Sr. mio y apreciable amigo: la intima y verdadera amistad que siempre nos ha unido y que apesar de la distancia que nos separa en nada ha podido disminuirla, me autoriza para hacer á U. un encargo propio de un Padre celoso por la felicidad de un hijo, y como estoy intimamente combencido que U. en iguales circunstancias no dudaria un momento confiarme los oficios de tal con los suyos, lo mismo espero haga U. en el caso presente. No ignora U. la proteccion constante que el Excmo Sr. Duque de Osuna me dispensa, pues ahora su generosidad la hace estensiva á mi hijo Pepito á quien trata de pensionar para que pase á Paris ó a Milan a seguir la carrera filarmónica en la parte de composicion, en este caso nadie mejor que U. bajo todos conceptos puede dar noticias exactas en este particular : si en ese Conservatorio admiten alumnos internos, aun cuando tengan la cantidad de extranjeros, *[nota manuscrita : no 6 a 12 de canto hombres internos – nada mas]* y cuales sean los Estatutos, costo de la plaza con cuanto U. crea sea digno de saberse ; si fuese requisito indispensable el que hagan de ser nacionales, ver si con su influjo y el del Sr. Conde de Osuna se podria vencer ese obstaculo, pues no dudo que este Sr. haria todo cuanto pudiese en obsequio mio y en el caso de ser insuperable, orientarme del modo de colocarle en clase de esterno, de su coste, circunstancias y sobre todo lo que ofrezca mayor seguridad para librar á un joven de los escollos que ofrece el mas proceloso de esa populosa Capital.

Ya vé U. amigo mio si reclamo con justo titulo los auxilios de su fina amistad en un asunto en que _____ (virsa ¿??versa ¿??) la felicidad de lo que me es mas grato en el mundo, solo me alienta la gran confianza en que se interesara U. eficazmente en obsequio de este que tiene el honor de ofrecerse su intimo Amigo y SSS LBSM

Angel Inzenga

PD Por nuestro comun amigo el Sr. de Carafa todo el placer de saver el buen estado de su salud de U.

III) Lettres de Angélique Belnie de Olona à Francisco Asenjo Barbieri (1855-1866)

BNE MSS/14006/1/10

(1)

19 mars 1855

Cher Monsieur et ami

Vous connaissez comme moi l'éloquence de mon époux et maître et vous aurez été à même de l'apprécier à sa juste valeur : cependant cette éloquence toute grande et toute persuasive qu'elle soit ne me paraît pas suffisante pour vous exprimer mes remerciements pour les deux jolies bouteilles de Bordeaux et de Peralta. Je regrette de ne pas m'être trouvée hier dans un état de santé assez complet pour me permettre de fêter dignement deux hôtes aussi charmants : avec cela vous me recommandiez de me griser et j'ai toujours à coeur d'accomplir rigoureusement mon devoir ; donc, la première fois que les bouchons vont sauter j'ai bien peur de me retrouver sous la table et j'espère que vous serez satisfait.

Il y a une espérance qui me grise autant que le vin : c'est de voir jouer votre opéra-comique samedi : donc je vous en prie, ayez pitié de mon anxiété, travaillez sans trêve ni repos, ne mangez plus, ne dormez plus mais faites réaliser le rêve le plus cher de ma présente existence ou je n'aurai plus qu'à vous maudire.

Souffrez que je m'exprime à l'anglaise en vous priant de retourner mes compliments respectueux à madame votre mère et à votre aimable sœur, et croyez à la sincérité de l'amitié de

AB de Olona

(2)

Paris 15 juillet 1857

Monsieur Barbieri

Voulez-vous vous souvenir d'une pauvre femme à laquelle vous avez été assez bon pour témoigner votre amitié et votre estime dans un temps plus heureux pour moi.

Je suis dans un chagrin dans une douleur qu'il m'est impossible de vous exprimer, mais vous qui avez un bon coeur, vous pourrez vous imaginer ce que je souffre de l'abandon de Luis Olona que j'ai tant aimé, à qui j'ai tout sacrifié, mes plus jeunes années, mes affections, mon pays.

Luis doit être marié maintenant à la femme pour laquelle il nous a repoussés moi et son fils, vous comprenez que c'est une chose bien grave pour moi et qu'il m'est de la plus grande importance de connaître. C'est à vous que je viens le demander, c'est vous que je viens supplier de me faire tout connaître. Je sais que c'est une chose bien délicate pour vous que ce que je vous demande, mais croyez bien mon cher monsieur que je suis incapable de trahir la confiance que je vous prie de m'accorder, dites moi tout, ne m'épargnez pas et je vous jure sur la croix du Christ, sur mon cher petit Luis qui est mon seul bien en ce monde, sur ma mère, sur toutes mes affections les plus chères que jamais on ne saura le service que vous m'aurez rendu et que je vous supplie de me rendre au nom de l'humanité et de la pitié au nom de votre respectable mère que vous aimez tant.

Mon abandon est certain, mon avenir est perdu, on m'avait tout donné, on m'a tout repris, mon existence est maintenant vouée au malheur au désespoir le plus grand car j'aimerai Luis jusqu'à ma dernière heure, jusqu'à mon dernier soupir. C'est mon époux devant Dieu, c'est le père de mon fils, ce n'est qu'en perdant l'existence que mon désespoir peut finir. La vie est pour moi un martyr de toutes les minutes, mon fils est celui qui m'a préservée

de me tuer. Ah! cher monsieur vous ne pouvez vous faire une idée des souffrances que j'endure. Non seulement on m'a abandonnée mais encore on m'a trahie de la manière la plus indigne. Vous qui savez quelle a été ma conduite avec Luis, comment je l'aimais, comment j'ai vécu à Madrid pour ainsi dire comme dans une prison, mais ne me plaignant pas car je me trouvais la femme la plus heureuse de la terre en possédant l'affection de Luis, du père de mon fils, je ne désirais rien d'autre sur cette terre. Dieu qui lit dans nos coeurs sait bien que j'ai aimé avec sincérité abnégation et dévouement.

Pour trouver de la force de la résignation et de l'énergie, j'ai besoin de connaître toute l'étendue de mon infortune. Il me faut prendre un parti quel qu'il soit, car une de mes plus grandes souffrances de mes plus grandes humiliations c'est de manger du pain auquel je n'ai plus droit et que l'on peut me reprocher et me retirer un jour ou l'autre. Jusqu'à présent ce n'est pas sans doute l'intention de Luis, mais la femme qui a pu lui faire oublier sa parole, ses engagements et son amour de père, cette femme sera cause encore de bien du mal pour moi et mon fils. Elle connaissait ma position cette femme, moi-même je lui ai écrit, j'ai taché de la persuader, elle n'a pas eu pitié des larmes d'une pauvre mère, elle m'a volé le père de mon pauvre petit enfant. Ce peut-il mon Dieu qu'à 22 ans avec toutes les grâces de la figure du talent et de la jeunesse une femme renferme en elle une âme aussi noire, des sentiments si méprisables, mais Dieu la maudira car son action est infâme, son crime est immense, il ne peut pas y avoir de pardon pour une misérable comme elle. Mais pardon je me laisse emporter par la force des sentiments qui bouleversent mon coeur et mon âme.

Cher monsieur je termine en faisant un appel suprême à votre pitié. Considérez ma position elle est affreuse et digne d'attendrir les coeurs les plus durs, parlez de cette lettre à votre mère sans la connaître je l'implore aussi, et comme elle est femme comme elle est mère je ne doute pas qu'elle vous inspire de me rendre ce service que je vous supplie de me rendre tout en vous assurant de ma discrétion profonde et de mon éternelle reconnaissance.

Pardonnez moi d'avoir osé vous écrire. Je suis si misérable je ne puis en appeler qu'à ceux qui ont bien voulu me témoigner de la sympathie et je crois que vous êtes de ceux là.

Je termine en vous assurant de mon respect et de mon amitié bien sincère.

Angélique Belnie Olona

19 Boulevard de Strasbourg, 19

(3)

Paris 3 septembre 1857

Cher Monsieur Barbieri

J'ai été très agréablement surprise en recevant la visite de monsieur Gaztambide. Il m'a remis votre lettre que j'ai su traduire et comprendre parfaitement bien toute seule. Merci, merci mille fois pour les marques de souvenir et de sympathie que vous m'accordez à moi et à ma famille, croyez que nous en sommes tous honorés et bien sincèrement reconnaissants, ne doutez jamais de notre vive amitié et des vœux que nous formons pour votre prospérité et votre satisfaction dans toutes les choses que vous pouvez souhaiter. Nous espérons tous vous revoir à Paris et entendre encore votre charmante musique dont nous sommes si justement les admirateurs enthousiastes.

J'aurais aimé répondre plus tôt à votre lettre. J'en ai été empêchée par le chagrin que Luis me cause et qui m'ôte souvent la faculté de faire ce que je voudrais.

Les offres que vous me faites de votre amitié et de votre maison, je les accepte comme vous me les faites, c'est à dire avec toute ma franchise, de tout mon coeur et comme si j'en devais profiter, mais Madrid ne doit plus me voir, je ne dois plus revoir Madrid et c'est un grand chagrin pour moi, car j'ai laissé là une partie de moi même et de bien vives sympathies. Heureusement je sais maintenant que j'y ai laissé des amis au nombre desquels je vous place en premier, aussi je vous le dis sincèrement et au nom de toute ma famille, lorsque vous

viendrez à Paris nous espérons vous voir parmi nous, nos maisons petites ou grandes seront les vôtres, et si de Madrid vous avez quelques commissions à nous donner ne craignez pas de le faire, vous nous rendrez heureux en nous donnant l'occasion de vous être agréables.

J'espère ne pas commettre une trop grande indiscretion en vous priant de nous donner quelquefois de vos nouvelles, de nous parler de votre musique et de vos succès. Ne vous tourmentez pas d'écrire en espagnol. Je saurai bien comprendre ; je suis plus forte que vous ne le pensez, et je cause toute seule avec moi même pour tâcher de ne pas oublier le peu que je sais.

Le jour où monsieur Gaztambide est venu à la maison, j'ai été étonnée et saisie de le voir, tellement saisie même, que je n'ai plus pensé à lui offrir ni mes services, ni ma maison, ni rien, je n'ai pu l'entretenir que de Luis car c'est le seul sujet qui m'occupe et sur lequel je ne puis m'empêcher de toujours parler. Il est marié maintenant n'est-ce pas ? Ah! cher monsieur que j'ai peu mérité un malheur aussi grand, aussi complet que celui qui pèse sur moi, et sur mon fils cette innocente victime qui est privé des caresses de son père. Quel avenir que le nôtre ! Ah Dieu ne ferait-il pas mieux de nous appeler à lui. Mais c'est abuser de votre amitié de vous entretenir de ces choses qui me font souffrir et auxquelles personne ne peut rien, mon mal est un mal sans remède, il faut vivre et mourir avec lui, c'est la fatalité, c'est une fille sans honneur sans coeur et sans entrailles qui le veulent ainsi.

Mon père, maman et Hortense me prient de vous assurer combien ils sont sensibles à votre souvenir, ils vous envoient leurs meilleures amitiés. Veuillez je vous prie donner mes respectueux souvenirs à votre famille et vous cher monsieur considérez moi toujours comme votre amie la plus vraie et la plus sincèrement dévouée.

ABelnie de Olona

19 Boulevard de Strasbourg

(4)

Je suis contente de savoir que vous avez eu des rhumatismes. J'ai bien pensé qu'il y avait quelque chose de dérangé dans votre machine.

Angélique

(5)

Du 25 Février 1861

Faisons que le diable emporte Monsieur Barbieri qui ne nous donne pas de ses nouvelles. Voilà ce que nous chantons en chœur à la maison depuis plus de quinze jours. Je commence à croire pour mon compte que le postillon de Longjumeau vous a emporté en croupe avec lui sur sa mule dans les profondeurs de quelque forêt mystérieuse. Sans plaisanterie savez vous que c'est très mal d'oublier ainsi ses amis ? Nous sommes moins ingrates il ne se passe guère de jours sans que votre nom et votre souvenir ne viennent se mêler à notre conversation, il est vrai que nous ne sommes pas occupées comme vous devez l'être, mais c'est égal, on doit toujours trouver un petit quart d'heure pour écrire à ses amis, fut-ce dans le plus mauvais des français. Louis me donne de vos nouvelles dans ses lettres, sans cela nous serions à nous demander si vous n'êtes pas très malade et c'est par lui que je sais que vous écrivez la musique du postillon traduit par Monsieur Vega.

Je voudrais bien avoir le prétexte de vous écrire une très longue lettre mais pour cela il faudrait des nouvelles et je n'en sais aucune sauf la mort de Monsieur Scribe qui est vraiment un événement, mais pour vous ce n'est peut être déjà plus du nouveau.

Je continue comme par le passé à bien m'ennuyer. Je ne suis pas contente, Louis reste très souvent vingt jours sans m'écrire. Voilà ce qu'il appela de l'amitié, et moi ce que je nomme oubli, indifférence. A mes reproches il oppose des occupations et j'accepte ces raisons parce que je ne puis pas faire autrement. Je voudrais bien être une véritable machine comme

nous disions quelquefois en riant, car alors tout cela me trouverait insensible.

Comment avez vous retrouvé votre famille ? votre maison ? Madrid et ses madrilènes ? Voyons parlez, ami trop silencieux. Depuis que vous avez quitté Paris nous avons eu un temps et des brouillards dignes d'Albion on s'est promené sur les boulevards avec des torches et des bougies à la main, on ne se distinguait pas à deux pas. Les messieurs en ont profité pour se rendre coupable envers les dames d'une foule de choses que je sais, mais que je ne vous dirai pas.

Je termine ici cette lettre très insignifiante en faisant le serment (prenez garde c'est très sérieux) de jeter toutes mes plumes et mon papier au feu plutôt que de jamais vous écrire si vous ne nous répondez pas. Maman est décidée à vous fermer sa tabatière, et Louis commandera feu aux soldats de plomb que vous lui avez donnés. Si après tout cela vous osez vous présenter à nos regards indignés, Hortense brisera le clavier du piano qui retentit encore des sons de votre musique. Je vous enverrai ma malédiction sous la forme d'un ???Beoastbeef, et vous aurez beau crier Perdonar! Perdonar! ce sera absolument comme si vous chantiez.

Au revoir indigne ami, croyez encore à l'amitié de
Angela

Madame Olona
26 Rue neuve Bossuet
ancienne rue neuve des Martyrs
Paris

(6)

Paris St Mandé 9 octobre 1865

Cher monsieur et ami,

Je pense que vous serez bien étonné en recevant une lettre de moi. Je suis moi même assez surprise de vous écrire, qui me donne la hardiesse d'oser le faire, je ne sais, le motif c'est une situation difficile, c'est peut être aussi une bonne inspiration.

Bon je ne croyais plus jamais vous écrire, d'abord je vous en voulais de m'avoir oublié dans un moment où les consolations de tous ceux qui se disaient mes amis auraient été pour moi de quelque douceur dans mon amertume.

Luis est mort, et personne n'a pensé à la pauvre femme, à l'enfant qu'il laissait dans la douleur et dans les larmes. C'est un reproche que je vous adresse à vous particulièrement parce que je vous avais jugé parfaitement bon et sensible. Qu'est-ce que cela me prouve une fois de plus ? C'est que les espagnols s'ils ont bon coeur, ont l'esprit bien léger.

Depuis bien longtemps nous ne vous avons pas vu, et par conséquent vous ignorez la série de malheurs qui sont venus fondre sur nous. Notre mère est complètement folle, mon fils est atteint d'une maladie de coeur qui apporte des entraves à tout ce que je veux faire de bien pour son intelligence et son éducation. Ma sœur a un fils qui ne lui cause que les plus cruels tourments, et moi je me cramponne à la vie comme je peux, ce n'est pas vous dire comme je veux. Il y a quatre mois j'ai failli mourir d'une bronchite et depuis ce temps je suis tout à fait délicate. Tous les médecins s'accordent à me dire que je ne vivrai qu'à la condition d'avoir le calme, la paix intérieure, et ce calme et cette paix il m'est impossible de les avoir. Avant d'aller plus loin dans cette lettre, je suis obligée de vous prier de me garder la plus grande discrétion avec tout le monde à l'égard de l'avoir reçue. Aujourd'hui nous dépendons moi et mon fils des bienfaits et de la bonne volonté de Mr. Olona père, s'il savait la démarche que je fais auprès de vous, il en coûterait beaucoup à son orgueil, et je craindrais je vous l'avoue franchement d'éprouver les effets de son mécontentement. Je crois d'ailleurs qu'il fait pour nous tout ce qu'il peut, mais ce qu'il peut est quelquefois insuffisant aux besoins de notre existence. Etant presque constamment malades moi et mon fils, nous dépensons beaucoup en frais de

médecins et de médicaments. Nous avons dû renoncer à vivre dans l'intérieur de Paris, c'était pour nous une question de vie ou de mort, et puis je n'ai plus les moyens de payer assez cher pour avoir à Paris même un logement convenable et l'on me dit toujours qu'il nous faut de l'air et de l'espace. Vous venez assez souvent dans notre pays pour savoir ce qu'il faut d'argent pour vivre ici, c'est affreux et cela devient chaque jour plus difficile, de là pour nous une foule de difficultés et d'impossibilités plus grandes les unes que les autres. Vous devez être bien surpris de ces détails que je me permets de vous donner. Comprenez vous que je vous les donne pour vous expliquer que ma situation présente est assez embarrassée et qu'enfin je prends assez de confiance dans le souvenir de votre amitié pour tâcher d'intéresser votre générosité en notre faveur ou pour vous parler plus clairement encore, je viens franchement vous demander un secours d'argent. Ne m'en voulez pas je vous en prie d'une si grande importunité et si vous ne pouvez y souscrire oubliez que j'ai osé vous le demander et restez pour moi et pour mon fils un ami dont les visites nous seraient bien agréables, et les conseils bien précieux bien utiles peut être. Je ne puis vous donner ici l'étendue et l'horreur de la situation dans laquelle me laisse la mort de Luis, vous en pourriez juger vous même si vous aviez sous les yeux certains tourments arbitraires, iniques, dans lesquels Luis a médité ma perte jusqu'à l'heure même de sa mort, pour me récompenser sans doute de l'avoir aimé d'un amour sans égal. Il est impossible qu'il y ait sur la terre un être plus malheureux que moi et je ne puis me sauver de mon malheur.

Intéressez vous à moi je vous en supplie, je vous affirme que je le mérite à tous égards. Si vous pouviez voir mon fils comme il est beau garçon, il vous intéresserait j'en suis certaine, qui ne se sentirait ému à la vue d'un si charmant enfant, enfin et pour tout dire en un mot, nous n'avons pas d'amis, pas de protection. Soyez les nôtres, en vous faisant cette demande voyez que je n'ai pas d'autre intention que de vous demander ce qui est dans les limites de la discrétion et du possible.

J'arrête ici cette lettre un peu longue. J'espère qu'elle vous parviendra, je la confie à Dieu qu'il en soit fait maintenant selon Sa Volonté Sainte.

Soyez assuré de mon amitié bien sincère.

Ang. Belnie de Olona
Voici mon adresse
Madame A. B. de Olona
93 Avenue du Bel-Air
Paris St-Mandé

(7)

Paris St Mandé le 23 Octobre 1865

Cher monsieur et ami,

Avant de rien vous dire autre chose, je suis obligée de vous prier d'user d'indulgence et de patience pour excuser le volume et la longueur de cette lettre. Je suis obligée de vous donner certaines explications relatives à mes affaires et je ne puis le faire en peu de mots. D'abord et avant tout je vous remercie avec effusion de la promptitude avec laquelle vous m'avez répondu. J'ai parfaitement compris votre lettre quoiqu'elle soit en espagnol. Je suis bien forcée de comprendre à présent car Mr. Olona ne m'écrit aussi que dans cet idiome et moi je lui réponds en français car il y a heureusement quelqu'un qui peut lui traduire mes lettres.

Je réponds aujourd'hui loyalement et franchement à ce que vous me dites dans votre lettre. Oui il y a un testament de fait qui investit??? le fils légitime et le fils naturel d'une partie égale du produit des œuvres de défunt leur père mais ici je vous fais tout de suite cette réflexion. Luis est mort à 42 ans et cette mort prématurée ne lui a pas laissé le temps de produire une bien grande quantité d'œuvres parmi lesquelles il peut s'en trouver de mince

valeur qui se jouent peu, et qui peut être bien même ne se jouent plus du tout. Voilà donc le bien peu important sur lequel je dois compter pour faire l'éducation de mon fils et bâtir un avenir. Quant à moi on n'y a nullement songé, et si la providence me réservait la terrible épreuve de me reprendre mon fils, je n'aurais d'autre perspective que la plus profonde misère ; et le plus parfait abandon. C'est sans doute la récompense naturelle que Luis a voulu me réserver pour avoir commis le crime impardonnable de l'avoir trop aimé, pourtant qu'il repose en paix, il ne m'appartient plus à moi de le juger maintenant, mais comme je suis restée sur la terre entourée de toutes les difficultés qui entourent une femme qu'on laisse dans une situation comme la mienne, eh bien je ne puis m'empêcher de pleurer, de gémir et de me trouver malheureuse entre toutes les femmes. Revenons au testament dont j'ai là une copie conforme sur ma table et dont je vous copie textuellement deux articles. Dans le premier vous allez voir tout de suite que les deux enfants ne sont pas toujours partagés également.

Que los ciento noventa mil reales nominales en titulos del tres por ciento depositados en el banco de esta ciudad con sus reditos o cupones se dividiesen por partes iguales entre la esponente y su hijo legitimo Carlos de Olona y Di-Franco etc. etc.... Voilà une petite affaire dans laquelle mon fils n'a aucun droit. Maintenant passons à l'autre article qui est selon moi une infamie de plus de Luis à mon égard : Tambien declaro el repetido D. Luis de Olona y Gaeta ser su voluntad que la Da Angela Belnie fuese tutora y curadora de su hijo natural D. Luis y que la exponente lo fuese de su hijo legitimo D. Carlos y que en el caso que alguna de las mismas falleciese o contragese matrimonio pasase la tutela o curaduria a su Senor padre D. Luis de Olona y Calvo. Comment trouvez vous cet homme qui abandonne une femme sans autre motif qu'il ne l'aime plus, qu'en l'abandonnant lui retire toute espèce de sécurité de position sociale honnête et qui cherche encore après sa mort à empêcher la malheureuse de se créer une autre destinée et même une position meilleure et plus sûre pour son fils. Ah! Monsieur en m'adressant à vous je crois fermement m'adresser à un homme de cœur, eh bien je vous laisse apprécier à sa juste valeur l'intention de défunt Luis de Olona dans cette dernière volonté inique, qu'ici plusieurs personnes traitent hautement d'infamie. Je ne puis ici vous copier tout le testament, je me réserve de vous le faire voir ainsi que d'autres papiers si vous me faites l'honneur et le plaisir de venir chez moi à votre prochain voyage à Paris, il ne vous faudra qu'un instant pour juger de toutes choses et de ma position. Pour le moment moi et la veuve de Luis nous n'avons rien à voir dans nos affaires. C'est Mr. Olona père qui administre tout et il nous est défendu de rien contrôler ni rien changer dans cette administration. Moi cela m'est égal parce que je crois pouvoir placer ma confiance en Mr. Olona et que d'ailleurs je suis trop éloignée pour surveiller ces affaires, que je n'ai pas les moyens de payer quelqu'un pour les faire surveiller, il faut donc accepter les choses telles qu'elles sont. Un an après la mort de son fils Mr. Olona est venu me voir ici à St Mandé ; il était chargé de présents pour nous, il est venu à moi comme un père vient à une fille qu'il aime et qu'il estime, il venait disait il pour me mettre au courant des dispositions prises par son fils à notre égard. Il m'affirma donc que des dispositions testamentaires il résultait que mon fils était partagé en tout et pour tout comme son frère, que lui même s'était chargé adroitement du soin de faire consentir la veuve à ce que les enfants fussent partagés également et qu'enfin même pour que la part de mon fils soit plus assurée il avait renoncé lui à sa part d'héritage en faveur de mon fils. Je vous dirai qu'il n'est pas du tout question de cela dans le testament, et du reste cela m'étonne un peu quand je sais que Mr. Olona père a une famille très nombreuse a laquelle tout naturellement il doit penser d'abord. Ceci s'est passé devant un monsieur que Mr. Olona avait amené pour lui servir d'interprète auprès de moi. Ce Mr. Toffoli, frère d'un agent théâtral d'ici est mort depuis ce temps là, adieu mon témoin. Du reste j'ai répondu à Mr. Olona ce que mon cœur et la reconnaissance me dictaient dans ce moment là, seulement j'ajoutai que bien que satisfaite de toutes ces bonnes intentions pour nous, je le priais en cas d'événement de bien vouloir me donner la copie conforme des dispositions testamentaires,

que dans ma position j'avais toujours besoin d'avoir des actes en ma possession. Cette copie je l'ai attendue pendant un an, et quand j'ai pu la lire et la comprendre j'ai été étourdie d'étonnement et d'indignation (et je vous dis ceci en secret je n'ai pas voulu avouer à Mr. Olona que j'avais pu comprendre et lire) il ne me reste pour toute arme pour toute ressource que la ruse, la prudence et quelquefois le mensonge. Croyez vous que je suis assez à plaindre. Joignez à cela que je n'ai plus du tout de santé, que je ne puis utiliser mes faibles talents pour essayer de me faire une existence plus sûre dans l'avenir. Je suis rongée de chagrin, la solitude dans laquelle je vis me tue, jamais aucune distraction, je suis artiste j'adore la musique, eh bien depuis 2 ans je ne sais plus ce que c'est qu'un théâtre. Je sors très peu pour ne pas trop user mes chapeaux mes gants et enfin tout ce qui concerne ma toilette. J'ai besoin de mes ressources pour me donner un bien être intérieur impérieusement nécessaire à ma santé et à celle de mon fils, ainsi je ne puis me passer d'un appartement un peu grand et d'une servante, il me faut de l'espace de l'air, et il me faut quelqu'un pour m'aider dans les travaux de la maison. Ensuite mon Luis qui est un adorable enfant commence à coûter cher, c'est un grand garçon qui fraye comme un homme dans bien des choses. Ensuite ce Paris qui est charmant pour les uns, est un véritable enfer pour les autres, ici il faut de l'or, toujours de l'or. Je dois le dire depuis deux ans que Luis est mort je n'ai manqué de rien. Mr. Olona père m'a envoyé très exactement nos moyens de subsistance et il l'a fait largement ce qui n'empêche pas que j'ai 1000 f. de moins par année et que c'est beaucoup quand mon fils grandit et que les besoins grandissent aussi. Si je suis gênée dans ce moment c'est surtout les maladies qui en sont cause. Savez vous ce que c'est que l'entrée du médecin dans une maison ?

Ne regrettez pas cher monsieur de ne pas être riche à cause de moi et de ce que votre coeur voudrait faire pour ceux que vous voulez bien traiter d'amis, vous ne nous devez rien, et si vous nous accordez seulement un peu d'amitié et de protection ce sera déjà beaucoup pour nous de penser que quelqu'un s'intéresse à nous. L'administrateur des œuvres de Luis est Don Francisco Rubio résidant à Madrid, peut être connaissez vous ce monsieur. C'est lui qui perçoit le produit des œuvres de la ville de la province et de l'étranger. Si par malheur Mr. Olona père venait à mourir, comme je n'aurais aucun moyen pour aller en Espagne faire valoir des droits de mon fils, voudriez-vous prendre ma place en cette affaire et surveiller nos intérêts ce qui ne serait pas je crois très difficile.

Cette lettre est encore bien plus longue que je ne pensais la faire, que j'ai d'excuses à vous demander car j'ai peur d'être très indiscrete. Je vais donc terminer le plus brièvement possible en vous donnant des nouvelles de ma sœur puisque vous êtes assez bon pour m'en demander. Elle se porte bien Dieu merci, mais elle n'est pas non plus très heureuse. Depuis huit mois son fils est majeur il profite donc entièrement de sa fortune et ne fait rien du tout pour sa mère de laquelle il reste presque toujours éloigné. Ma sœur reste avec de très petites ressources et c'est elle qui soutient notre mère dans une maison de santé où elle est presque folle depuis trois ans.

Je n'ai pas l'honneur de connaître personne de votre famille. J'espère pourtant que tous ceux qui sont dans vos plus chères affections ont été épargnés par le choléra qui vient de sévir partout avec tant de rigueur, mais on dit qu'il disparaît. Vous savez que nous l'avons aussi pour moi je ne m'en occupe guère et pourtant je désire vivre pour mon pauvre cher enfant qui ne vivrait pas sans moi car nous n'avons qu'une âme à nous deux. Veuillez cher monsieur me garder le secret à l'égard de mes lettres, il faudrait très peu de chose pour compromettre entièrement mes intérêts. Je vous remercie encore de votre bonne et sensible lettre, j'ose espérer en recevoir d'autres.

Agréez l'expression de l'estime et de la véritable amitié de
Ang. Belnie de Olona

93 Avenue du Bel-air

Près St Mandé Paris

(8)

Le 28 Novembre 1865

Paris St Mandé

Cher monsieur et ami,

Je commence par vous remercier vivement de toutes les peines que vous prenez pour moi. Votre orthographe française ne m'a pas du tout fait rire ainsi que vous le pensiez, je n'ai vu là qu'une nouvelle preuve de votre dévouement, et d'ailleurs vous écrivez beaucoup mieux que vous ne croyez. Je voudrais être capable de pouvoir en faire autant en espagnol.

Avant de répondre à chaque partie de votre lettre, je vous dirai que je ne trouve pas de meilleur moyen pour bien vous mettre au courant de mes affaires, que de vous envoyer les soit-disant dispositions testamentaires de Luis. Je ne sais par pourquoi, est-ce défiance de ma part, je suspecte ce papier d'être une fausse fabrication, du reste je vous prie de le lire attentivement et vous me direz ce que vous en pensez.

Maintenant je réponds à ce que vous me dites. D'abord je ne croyais pas être forcée de prononcer jamais ni même d'écrire le nom de la créature qui est cause de toutes mes infortunes, et je vous avoue que je ne comprends pas comment elle ose espérer que je puisse vouloir entendre parler d'elle, ni lui donner aucune espèce de renseignement de quelque nature qu'il puisse être. Elle a un père, un frère auxquels elle peut confier le soin et la surveillance de ses affaires, de plus elle réside dans la ville même où demeure l'administrateur des œuvres de son mari, il me semble après cela qu'il lui est bien facile de prendre des informations, et de s'éclairer sur ce qui la concerne et ce qu'elle désire savoir. Pour moi mon cher monsieur Barbieri je vous supplie en grâces de ne pas laisser savoir à cette femme ni à personne de ceux de sa famille, que je vous écris, que vous vous occupez de moi, ni où je demeure, ni rien enfin de ce qui me touche. Défiez-vous, soyez prudent. Je ne saurais jamais trop vous le recommander, qui sait de quel malheur cette femme pourrait encore me faire la victime. En me prenant le père de mon fils elle n'a réussi qu'à moitié dans ses projets, ne lui reste-t-il pas encore un peu de mal à faire ?

Je suis désolée que vous ayez mal compris certain passage de ma lettre, et je suis forcée de vous donner de nouveaux éclaircissements. Je ne vous dis pas que je ne touche que 1000f par année, je vous dis que depuis la mort de Luis j'ai mille francs de moins dans ma maison.

Après la mort de son fils, pendant 7 ou 8 mois, Mr. Olona père m'a envoyé les comptes de l'administrateur, ce qui ne me donnait pas toujours chaque mois la quantité de 350 f. Je recevais pourtant cette somme, mais Mr. Olona m'écrivait qu'il mettait de sa poche ce qui manquait pour faire cette somme. Sans que je sache pourquoi, il ne m'a plus envoyé les comptes, mais pendant quelques mois il m'a envoyé un peu plus d'argent, et enfin depuis 15 ou 18 mois je reçois 500 f. par mois, ce qui fait 6000 f. par année. Seulement Mr. Olona me dit toujours dans ses lettres de bien prier la Vierge et tous les Saints du paradis afin que les entreprises lui permettent de me continuer le traitement. C'est à dire qu'il a l'air de me faire des cadeaux. D'après les recherches que vous avez faites, il est clair que tout en me donnant 6000 f. par an, il me vole encore, car je ne suppose pas que les appointements de l'administrateur lui soient payés à nos dépens, à raison de 2, 3, 4 et quelquefois 5000 f. par année, et qui sait peut être encore plus.

Ayant placé ma confiance en Mr. Olona père, je ne saurais vous dire à quel point je suis révoltée peinée et indignée d'être obligée de le soupçonner de mauvaise foi. Que faire ? Vous m'invitez à venir à Madrid, et cela m'est impossible même aux conditions généreuses que votre bon coeur me les propose. Il faut de l'argent pour faire un pareil voyage et je n'ai pas

un sou. En vendant tout ce qu'il y a dans mon petit ménage je réunirais à peine la somme de 5 ou 600 f. et quand je reviendrais ici je n'aurais plus rien, il faudrait tout racheter et cela me coûterait bien cher. Vous savez peut être, ou vous ne savez pas qu'on vend pour presque rien ce qui vaut beaucoup d'argent quand il faut l'acheter. Ayant vécu avec Luis comme une honnête femme et non pas comme une femme entretenue je n'ai ni bijoux ni argenterie dont je puisse faire le sacrifice. Sans prendre jamais aucune espèce de plaisir, sans m'habiller beaucoup je me suffis à peine avec mes 500 f. par mois. Songez que mon fils a bientôt 13 ans et que son entretien coûte aussi cher que celui d'un homme. A l'heure où je vous écris j'ai un peu près pour 1000 f. de dettes, et je n'ai pas d'argent pour m'acheter du linge dont j'ai le plus grand besoin. Voilà l'état de mes affaires, il n'est pas très gai. Je ne voudrais pas emmener mon fils à Madrid, pourquoi faire ? Depuis un an seulement ce pauvre enfant a cessé de faire des maladies sérieuses et j'en profite pour le faire travailler un peu sérieusement sans cela, et malgré toute son intelligence il ne saura jamais rien. Je ne veux donc pas lui faire perdre son temps. Si j'avais pu partir je l'aurais confié à ma sœur. Quant à moi je sais que des émotions trop fortes pourraient me faire mourir et je suis forcée de tenir à ma vie et de la conserver à mon fils, vous ne savez pas les ravages, le désordre épouvantable que les chagrins que j'endure depuis 9 ans ont apporté dans ma santé. Vous ne sauriez vous figurer quel travail c'est pour moi de vous écrire ces longues lettres. Je le fais pourtant car j'en sens toute la nécessité, mais il me semble que ma pauvre tête va éclater. Que voulez-vous j'étais un être faible et rempli d'affection, et puis me voilà maintenant jetée dans la vie sans appui, et entourée de toutes les misères et les difficultés qui entoure la femme abandonnée non mariée. Si je mourais (et je n'y tiens pas) j'aurais bien gagné le ciel. Puisque mon infortune a su vous intéresser, vous qui êtes bon et qui avez de l'expérience, réfléchissez, et voyez je vous en prie s'il n'y a pas quelques ressources pour arranger mes affaires sans que je sois obligée d'aller à Madrid si rempli pour moi des plus pénibles souvenirs.

Adieu mon cher monsieur, je sens que j'abuse de votre amitié et c'est encore un tourment pour moi, pourtant je vous prie de ne pas m'abandonner, Dieu qui peut tout saura je l'espère vous récompenser de votre généreux dévouement.

Hortense à qui j'ai parlé de vous me charge de vous dire mille choses aimables.

Croyez à ma bien sincère amitié.

Angélique de Olona

33 Avenue du Bel-air

Paris près St Mandé

Donnez moi s'il vous plaît réception du papier

(9)

27 décembre 1865

Cher monsieur et ami,

Je viens encore vous importuner, mais je le ferai brièvement. Je suis anxieuse de savoir quelle est votre opinion sur le papier que je vous ai envoyé, il est vrai que vos nombreuses occupations ne vous auront peut être pas encore permis de vous en occuper. Je suis tourmentée de toutes les façons, depuis trois semaines Luis est bien malade, j'en ai informé Mr. Olona qui dans ces circonstances ne me vient pas en aide comme il serait nécessaire, je crois qu'il me fait aller à son bon plaisir. Si cet homme est un fourbe comme j'ai tout lieu de le craindre il mérite quelque châtiment exemplaire, mais je ne puis rien dire ni rien faire, car je ne suis sûre de rien.

Je profite de l'occasion de cette lettre pour vous présenter nos compliments de nouvelle année. Excusez moi surtout de vous écrire des lettres si désagréables et si ennuyeuses. Je suis tout ce qu'il y a de plus triste et de plus désolée.

Agréez l'expression de ma bien sincère amitié et les souvenirs de ma sœur Hortense.

AngBelnie de Olona
33 Avenue du Bel-air
Près St Mandé Paris

(10)

23 janvier 1866

Cher monsieur et ami,

Depuis le 30 novembre époque à laquelle vous me donnez réception du papier que je vous ai envoyé, je n'ai plus eu de vos nouvelles. Je crois donc pouvoir sans trop d'importunité me rappeler à votre souvenir.

Les journaux nous ont appris les troubles qui règnent en Espagne, troubles que je déplore pour plusieurs raisons. Ce sont eux je le crains qui vous auront empêché de vous rappeler de moi ou bien votre amitié et votre dévouement se sont peut être effrayés de la responsabilité et du soin de mes affaires. Si cette dernière supposition est bien fondée vous pouvez me le dire sans crainte, je n'en serais nullement blessée, ni je ne vous en garderai rancune. Je comprends que l'amitié la plus dévouée s'effraie quelquefois en face de certaines choses. Ce dont je vous prie tout particulièrement c'est de ne pas me laisser dans le silence et l'inquiétude. Veuillez bien me renvoyer le papier s'il ne vous sert à rien, bonne ou mauvaise. C'est la seule valeur que j'ai entre les mains. Je m'en suis séparée facilement un instant sachant la pureté des mains dans lesquelles je l'ai fait passer mais maintenant je désire le ravoir.

Vous saurez que la femme de Luis a ici des ramifications avec Thérèse qui fut la maîtresse de Pepe. Par tous les moyens possible celle-ci cherche à me voir, et l'on s'inquiète beaucoup de savoir si j'ai conservé avec vous des relations. J'ai su cela indirectement car je ne veux pas voir cette femme qui n'est pas non plus de la plus grande franchise. Excusez moi si je vous prie encore et toujours de vous méfier de la femme de Luis. Comme je vous l'ai dit, elle est plus à même que moi de surveiller ses intérêts et ses affaires, qu'elle en profite.

Je suis vraiment bien égoïste de ne vous entretenir que de ce qui me concerne, je suis sûr que vous devez être on ne peut plus préoccupé de la malheureuse situation de votre pays. j'espère et je souhaite de grand coeur que tout rentre dans le calme et la tranquillité ordinaires.

J'attends votre réponse avec une vive impatience, et je suis votre bien sincère

ABdeOlona

Adresse

(11)

Le 17 Février 1866

Cher monsieur,

Je ne sais vraiment à quelle supposition m'arrêter pour m'expliquer votre silence, quoiqu'il en soit je suis dans la plus vive inquiétude, et si d'ici à la fin du mois vous ne m'avez pas fait un mot de réponse à la présente lettre, je ne vous cache pas que je m'informerai de vous par tous les moyens possibles. Si vous ne pouvez vous occuper de mes affaires, il est grand temps que je m'en occupe moi même, et pour cela le papier que je vous ai confié m'est absolument nécessaire.

J'espère qu'aucune catastrophe malheureuse n'est survenue chez vous et que vous jouissez d'une parfaite santé ainsi que toutes les personnes qui composent votre estimable famille.

Agréez l'expression de ma vive et bien sincère amitié.

AngB. de Olona

Adresse

(12)

Le 2 Mars 1866

Cher monsieur et ami

Vous m'avez enfin répondu, et ce n'est pas pour vous adresser un reproche, mais votre silence a duré presque trois mois, et trois mois c'est bien long pour quelqu'un qui est dans l'anxiété comme je le suis. Je comprends pourtant les raisons que vous me donnez, elles ne sont que trop légitimes mais maintenant laissez moi vous prier en grâces de vous occuper de moi, ou renvoyez moi mon papier afin que j'essaye moi même d'arranger mes affaires auprès de Mr. Olona. J'ai reçu hier de ses nouvelles, il vient d'être très malade d'un flux de sang à la tête, cela lui arrive souvent, il se fait vieux, il a passé de cruelles épreuves en perdant ses fils, il peut mourir plus tôt que nous ne pensons. De mon côté je suis dans le plus triste état de santé, ce qui augment mes inquiétudes pour l'avenir de mon fils, prenez donc ces raisons en grande considération. Je compte sur votre amitié et sur l'intérêt que peut vous inspirer une situation aussi pénible que la mienne. Ma vie est rongée d'inquiétudes de toutes sortes et si cela doit continuer il est plus que probable que je succomberai à la peine, et si je meurs ce sera avec le désespoir de voir passer mon enfant dans des mains détestées. Vous pouvez voir par le papier que ce que je vous dis est la vérité.

Thérèse la femme de Pepe vient de raconter à ma sœur une foule de choses sur le compte de Mr. Olona père, ces choses peuvent être des calomnies, elles pourraient aussi être des vérités, tout cela me monte l'imagination et me fait un mal affreux. Pour moi je ne veux pas voir Thérèse car je ne la crois pas franche, et de plus je la crois très amie avec la Di-Franco.

J'ai bien compris votre lettre quoiqu'elle soit en espagnol. La mort de Don Ventura de la Vega est bien regrettable car c'était un homme de talent. Je crois que cette mort et celle de Luis doivent faire le plus grand tort à la zarzuela car sauf Mr. Camprodon je ne vois pas d'autres auteurs. Tout cela est triste, bien triste. Vous me parlez de la perte de plusieurs de vos amis enlevés par l'épidémie, et quoique cela soit bien sensible à votre coeur, je vois heureusement que le fléau vous a épargné dans votre famille.

J'arrête ici ma lettre en me recommandant à vous comme on se recommande à Dieu.

Croyez à mon amitié et à ma véritable estime, et recevez les amitiés de mon fils qui garde de vous le meilleur souvenir.

AngBelnie

(13)

20 Mars 1866 Cher monsieur et ami :

J'ai été tellement souffrante tous ces temps passés qu'il ne m'a pas été possible de vous donner plus tôt réception de votre lettre et du document qui l'accompagnait

Quelles que soient les conditions dans lesquelles il est fait, ce papier est valable, voilà le point important. Telle est bien mon intention de demander des comptes à Mr. Olona père mais avant de m'adresser à la justice, je m'adresserai d'abord à sa bonne volonté et à sa bonne foi. S'il s'engage mal avec moi dans ce chemin là, c'est alors que je me tournerai d'un autre côté. Jusqu'à ce jour Mr. Olona a paru avoir pour moi des procédés que je puis plus ou moins suspecter, mais du moins de mon côté de ne veux rien avoir à me reprocher. Quant à faire cause commune avec la Di-Franco, pour défendre nos intérêts communs, jamais de ma vie je n'accepterai ce moyen, il répugne à mon coeur et soulève en moi toutes sortes de révoltes. Ma place n'est pas plus auprès d'elle que la sienne n'est auprès de moi, ainsi donc je vous en prie au nom de cette bonne amitié que vous avez pour moi et mon fils, dépersuadez cette dame de m'écrire ce serait une peine et une humiliation inutile qu'elle se donnerait car je ne lui répondrai pas, donc ne lui donnez pas mon adresse je voue en prie en grâces, cela ne servirait à rien. C'est ma résolution inébranlable. Comme je vous l'ai déjà écrit dans une lettre

antérieure rien ne lui est plus facile à elle de défendre ses intérêts. Son titre de femme légitime, l'appui de sa famille, le pays même qu'elle habite, tout la favorise et lui prête son concours, elle peut facilement arranger ses affaires, mais moi je n'en puis pas dire autant. Pour aller à Barcelone les ressources matérielles me manquent, et quant à m'y faire représenter cela m'est tout aussi difficile vu que je n'y connais personne. Quelqu'un ici à qui j'ai conté mes affaires m'a donné un avis dont je vais essayer de profiter. Je ne vous en parle pas parce que ce serait beaucoup trop long. Si je réussis vous serez le premier à le savoir.

Maintenant je remercie sincèrement et profondément votre amitié et votre dévouement pour nous. J'y ferai peut être encore un appel auquel il sera répondu j'en suis sûre, pour le moment je ne vois rien d'autre à faire. Je désirais que ce document fut lu par quelqu'un de compétent en ces sortes d'affaires, la chose est faite, maintenant il ne me reste qu'à trouver les moyens d'en sortir, mais quant à ceux que vous m'indiquez, je vous le répète, je ne puis pas, je ne veux pas m'en servir.

Je termine en vous assurant que je désire encore recevoir de vos nouvelles et enfin vous voir prochainement à Paris où je pourrai mieux vous remercier de vive voix des peines que vous vous êtes données pour nous.

Agréez l'expression bien sincère de ma vive amitié.

ABelnie de Olona

Adresse

IV) Lettres de Louis-Charles Olona y Belnie (1878-1879)

BNE MSS/14038 123-125

124

24 Septembre 1878

Très cher et estimé Monsieur,

Je suis de passage à Madrid, et je saisis avec un véritable enthousiasme cette occasion si rare d'aller vous présenter mes respects et les compliments de ma famille.

J'aurai l'honneur de vous rendre visite vers 3 heures, s'il vous plait de recevoir le fils de votre ancien ami et

Votre sincèrement dévoué

Luis Olona y Belnie

123

Madrid, 2 Novembre 1878

Très cher Monsieur,

Obligé de quitter Madrid aujourd'hui même, je crains dans les circonstances précipitées où va s'effectuer mon départ, de ne pouvoir aller vous faire personnellement mes adieux.

Recevez donc, Monsieur, je vous en prie, l'expression la plus sincère des meilleurs sentiments de votre tout dévoué,

Luis Olona

125

Faire part de décès imprimé

Vous êtes prié d'assister au Convoi, Service et Enterrement de

Monsieur Louis-Charles OLONA

Auteur dramatique

décédé à la Maison Municipale de Santé (Dubois), à l'âge de 26 ans, sui se feront le Lundi 1er Septembre, à 4 heures très précises, en la Chapelle de la Maison de Santé.

De Profundis.

De la part de sa Grand'Mère, Madame Veuve BELNIE ; de sa Mère, Madame Angélique BELNIE-OLONA ; de sa Tante, Madame Hortense BELNIE-HASTINGS ; de son frère Carlos OLONA ; et de tous ses amis.

On se réunira à la Maison Municipale de Santé, 200, Faubourg-St-Denis

V) Lettre de Juan del Peral à Antonio Cánovas del Castillo (1872)

Archivo Histórico Nacional, Diversos-colecciones, 17, N. 1593

Paris 6 Febrero 1879

Excmo Sor Antonio Cánovas :

Mi distinguido amigo y gefe :

Ya U. sabe que hice con Ventura de la Vega los primeros reglamentos del Teatro Español. Antes de que U. ____ pensase en la ley de propiedad literaria, había yo empleado aquí mis momentos de ocio en estudiar los tratados de Francia con diferentes naciones, y aun hablé con Molina de ello. Soy individuo del Congreso internacional literario del año último, en razon á que había sido uno de los que igual proyecto concibieron el año 67 cuando la otra Exposición.

En vista de lo que tengo el honor de dejarle á U. expuesto, y de este telegrama,

[Extracto impreso :]Madrid, 25 janvier;

Le gouvernement a décidé, conformément à la loi récemment votée sur la propriété littéraire, de dénoncer tous les traités relatifs à cette matière existant avec les nations européennes.

y despues de pedirle mil perdones por la molestia que le causo, me tomo la libertad de manifestarle mi deseo de ser uno des los individuos que formarán probablemente la Comisión Española que se entienda con la Francesa para formar el nuevo tratado de propiedad literaria.

No hay incompatibilidad con mi destino de vice Presidente, pues lo solicito gratis ad honorum como titulo de gloria unicamente.

Habitando yo en Paris, le ahorraría al Gobierno lo que pague á los que vengande España : y si mi pobre opinion vale algo, cuantos menos mejor ; mucha gente para el Rey es buena, segun dice el refran ; y asi se evitarán las críticas á que dió lugar la numerosa Comisaria de la Exposicion última.

Vuelvo a pedirle perdon por distraerle de sus multiples y graves ocupaciones ; y me despido de U. repitiendome suyo adicto subalterno, [afectuosisimo] S.S. y buen amigo, que de todas veras le quiere

Juan del

Peral

5 Rue de la Tour des Dames.

Annexe 5 : Reproduction du texte du finale II des *Diamants de la couronne* et
des *Diamantes de la corona* avec les répétitions

a) Livret *Les diamants de la couronne* de Scribe et Auber (à partir de la partition pour orchestre, chant piano et livret)

Finale du deuxième acte, scène 12, n°9 [== signifie que les répliques sont superposées, à quelques temps près ; nous n'avons pas rétabli la ponctuation absente des livrets]

Campomayor : Oui je pars cette nuit dans le poste où je brille on ne s'appartient plus on se doit à l'état mais avant tout je veux qu'entre amis en famille de ma fille messieurs nous signions le contrat.

Sébastien : Le contrat plus d'espoir Dieu voici le notaire

Don Henrique : on ne part pas j'écoute et n'entends rien

Sébastien : c'est elle c'en est fait je vous perds...

Diana : au contraire

Sébastien : Mais voici le contrat

Diana : n'importe

Sébastien : et le notaire

Diana : n'importe tout va bien

Sébastien : j'enrage

Diana : tout va bien tout va bien

Sébastien : quel air de joie et de conquête

DH : eh bien la voiture

Diana : elle est prête sans doute allons (*lui prenant la main*) allons du cœur

DH : j'en aurai

Diana : comme il tremble à votre tour tenez votre serment

Séb : c'est qu'ils ont l'air de s'adorer

CM : ils en ont l'air ainsi voici l'ins-

==Séb : ah je tremble je frissonne

==tant de l'époux que je lui donne je suis fier je suis content

==Ch : au bonheur il s'abandonne par cet hymen séduisant d'un nouvel éclat rayonnera son nom

== Diana : à l'espoir qui m'abandonne oui je crois à son serment et l'effroi que je lui donne ne va durer qu'un moment

== DH : ah pour elle je frissonne rien n'égale mon tourment rien n'égale mon tourment il le faut son salut l'ordonne il faut qu'elle s'éloigne à l'instant

== Séb : l'espérance m'abandonne voici le fatal moment

== CM : d'un nouvel éclat rayonne mon nom déjà déjà si brillant

== Ch : son nom déjà si brillant au bonheur il s'abandonne par cet hymen séduisant

== Diana : et l'effroi que je lui donne ne va durer qu'un moment

== DH : il le faut son salut l'ordonne il faut qu'elle s'éloigne à l'instant

== Séb : l'espérance m'abandonne voici le fatal moment

== CM : d'un nouvel éclat rayonne mon nom déjà si brillant

== Ch : d'un nouvel éclat rayonne son nom déjà si brillant

CM : à toi ma fille

Séb (*avec effroi*) : ô ciel

Diana (à voix basse à Sébastien) : ne craignez rien je vous l'ai déjà dit tout va bien tout va bien tout va bien

Séb : mais quelle est donc sa dernière espérance je devine elle va refuser ah grand Dieu... elle signe

CM : à vous mon neveu

Séb : perfide

Diana : tout va bien un peu de patience

CM (à Henrique) : c'est à vous de signer

Séb : quel malheur est le mien

DH : je ne le puis

Ch : ô ciel

DH : ô ciel encore ici

Cat : merci merci

DH : fuyez

Cat : merci

== Dia : ils en perdront la tête il n'est plus de contrat plus d'hymen plus de fête vous étiez un ingrat

== DH : ah j'en perdrai la tête au diable le contrat je brave la tempête le scandale et l'éclat

== Séb : c'est à perdre la tête ah quel heureux éclat à sa voix tout s'arrête ah j'étais un ingrat

== CM : c'est à perdre la tête au moment du contrat troubler de cette fête et la pompe et l'éclat

== Ch : = CM

== Dia : tout va bien tout va bien oui mais je serai discrète tout va bien tout va bien tout va bien oui tout va bien

== DH : quel est donc le moyen vraiment j'en perdrai la tête quel est donc le moyen je cherche et ne trouve rien

== Séb : mais quel fut son moyen j'ai beau chercher dans ma tête mais quel fut son moyen je cherche et ne trouve rien

== CM : quel projet est le sien ah c'est à perdre la tête quel projet est le sien je cherche et ne trouve rien

== Ch : = CM

== Dia : ils en perdront la tête il n'est plus de contrat plus d'hymen plus de fête vous étiez un ingrat

== DH : ah j'en perdrai la tête au diable le contrat je brave la tempête le scandale et l'éclat

== Séb : c'est à perdre la tête ah quel heureux éclat à sa voix tout s'arrête ah j'étais un ingrat

== CM : c'est à perdre la tête au moment du contrat troubler de cette fête et la pompe et l'éclat

== Ch : = CM

== Dia : ai-je été bon prophète tout va bien tout va bien

== DH : d'empêcher qu'on l'arrête quel est donc le moyen

== Séb : elle fut bon prophète mais quel fut son moyen

== CM : quel scandale s'apprête quel projet est le sien

== Ch : quel scandale s'apprête quel projet est le sien je cherche dans ma tête et je ne trouve rien c'est à perdre la tête ah je n'y comprends rien c'est à perdre la tête ah je n'y comprends

rien

CM : vous parlerez et d'une telle injure vous me direz le motif

DH : oui plus tard

Ch : mais quel est donc ce bruit

CM : comment une voiture lors que j'ai défendu... c'est la mienne qui part

DH : je respire elle échappe au sort qui la menace ô bonheur elle échappe au sort qui la menace

CM : ma voiture qui passe que veut dire cela

Dia (*baissant les yeux*) : je l'ai fait préparer

CM : eh qui donc a l'audace de la prendre

Plusieurs valets : une jeune et belle Sénora (*montrant Diana*) par l'ordre de mademoiselle

CM : qu'est-ce à dire

Les Valets : et de plus par le votre dit-elle

CM : c'est faux

Dia (*s'enhardissant*) : très faux

CM : c'est faux

Dia : très faux

CM (*avec colère*) : ce sont d'indignes faussetés

Les Valets : elle et son compagnon lestement sont montés puis elle a dit son nom en partant

CM : quelle est cette imprudente et belle sénora

Les Valets : la Catarina

Tous : la Catarina la Catarina

CM : cette chef de bandits quel comble d'audace lorsque sa tête est mise à prix partir dans ma voiture à son aise à ma place

Les Valets : avec une cassette

CM : ah grand dieu je frémis si c'était

DH (*à part*) : justement

CM : courez sur ses pas à qui la saisira quinze mille ducats

== Dia : plus d'hymen plus de fête vous étiez un ingrat plus d'hymen plus de fête vous étiez un ingrat

== DH : ah j'en perdrai la tête quel tourment est le mien ah j'en perdrai la tête quel tourment est le mien

== Séb : c'est à perdre la tête ah quel heureux éclat c'est à perdre la tête ah quel heureux éclat

== CM : c'est à perdre la tête pour un homme d'état c'est à perdre la tête pour un homme d'état

== Ch : c'est à perdre la tête au moment du contrat c'est à perdre la tête au moment du contrat

== Dia : ils en perdront la tête il n'est plus de contrat plus d'hymen plus de fête vous étiez un ingrat

== DH : ah j'en perdrai la tête au diable le contrat je brave la tempête le scandale et l'éclat

== Séb : c'est à perdre la tête ah quel heureux éclat à sa voix tout s'arrête ah j'étais un ingrat

== CM : c'est à perdre la tête au moment du contrat troubler de cette fête et la pompe et l'éclat

== Ch : c'est à perdre la tête au moment du contrat troubler de cette fête et la pompe et l'éclat

== Dia : ai-je été bon prophète tout va bien tout va bien ils en perdront la tête la tête il n'est plus de contrat

== DH : d'empêcher qu'on l'arrête quel est donc son moyen quel orage s'apprête s'apprête

quel bruit quel bruit

== Séb : elle fut bon prophète mais quel fut son moyen c'est à perdre la tête la tête c'est à perdre la tête

== CM : quel scandale s'apprête quel projet est le sien quel orage s'apprête s'apprête quel bruit quel bruit

== Ch : quel scandale s'apprête quel projet est le sien je cherche dans ma tête et je ne trouve rien c'est à perdre la tête ah je n'y comprends rien c'est à perdre la tête ah je n'y comprends rien c'est à perdre la tête la tête au moment de signer de signer

== Dia : de contrat ils en perdront la tête la tête il n'est plus de contrat il n'est plus de contrat plus d'hymen plus de fête vous étiez un ingrat plus d'hymen plus de fête vous étiez un ingrat

== DH : quel éclat quel orage s'apprête s'apprête quel bruit quel éclat quel bruit quel éclat quel bruit quel bruit quel bruit quel bruit quel bruit quel bruit quel éclat

== Séb : quel heureux éclat c'est à perdre la tête la tête c'est à perdre la tête ah quel heureux éclat ah quel heureux quel heureux éclat ah quel heureux quel heureux éclat

== CM : quel éclat quel orage s'apprête s'apprête quel bruit quel éclat pour un homme d'état c'est à perdre la tête pour un homme d'état c'est à perdre la tête pour un homme d'état

== Ch : le contrat c'est à perdre la tête la tête au moment de signer de signer le contrat c'est à perdre la tête au moment de signer au moment de signer de signer le contrat

b) Livret *Los Diamantes de la corona* de Barbieri et Camprodón (à partir du livret et de la partition manuscrite)

Finale deuxième acte, scène 13 n°12

Ch : mil parabienes al orador vuestra arenga ha sido digna de un ministro como vos

CM : nobles amigos gracias os doy sois amables en extremo no merezco tanto honor

Ch : vuestra arenga ha sido digna de un ministro como vos

CM : no merezco tanto honor

Demos comienzo a la función firma hija mía

Dia : firmo señor

Seb : a mi esperanza hizo traición firmó la impía

Rebolledo (*a Catalina*) Ya ella firmó

CM : sobrino mío os toca a vos

Cat : como palpita mi corazón

San : a fuer de hombre y hombre de honor declaro a toda la reunión que este contrato rechazo yo porque en mi pecho falta el amor

CM³ : que diablos dice

Ch : dice que no

Cat : mas que mi vida vale tu amor dios te bendiga por ese no

CM : a mi linaje tamaño ultraje qué dira oh cielos la capital al ver juguete de un mozalbete todo un ministro de Portugal

== Dia⁴ : Yo fui quién traje este oleaje dejad que ruja el vendaval tras el nublado nuestro aliado sera el ministro de Portugal

³ La partition indique que cette réplique est chantée par Sebastian.

⁴ La partie de Diana ne figure pas dans le livret.

== DH : Hasta que baje y halle el carruaje cunde en mis venas hielo mortal mortal veo su vida comprometida ante el ministro de Portugal

== CM : a mi linaje tamaño ultraje qué dira oh cielos la capital al ver juguete de un mozalbete todo un ministro de Portugal

== Seb : en el visaje del personaje se lee el chasco descomunal que sin rebozo ha dado el mozo al buen ministro de Portugal

== Dia⁵ : Yo fui quién traje quien traje este oleaje dejad que ruja que ruja que ruja el vendaval tras el nublado el nublado nuestro aliado aliado sera el ministro el ministro de Portugal de Portugal

== DH : Hasta que baje y halle el carruaje cunde en mis venas cunde en mis venas hielo mortal hielo mortla hielo mortal veo su vida veo su vida comprometida ante el ministro de Portugal de Portugal

== CM : a mi linaje tamaño ultraje qué dira oh cielos la capital al ver juguete de un mozalbete todo un ministro de Portugal

== Seb : en el visaje del personaje se lee el chasco descomunal que sin rebozo ha dado el mozo al buen ministro de Portugal de Portugal

== Ch = Seb (pas toujours homorythmique)

tous de Portugal X2

== Dia : yo fui quien traje este oleaje dejad que ruja el vendaval tras el nublado nuestro aliado será el ministro de Portugal será el ministro de Portugal

== San : hasta que baje y halle el carruaje cunde en mis venas hielo mortal veo su vida comprometida ante el ministro de Portugal ante el ministro de Portugal

== CM : a mi linaje tamaño ultraje que dirá oh cielos la capital al ver juguete de un mozalbete todo un ministro de Portugal todo un ministro de Portugal

== Seb (= Basses du coeur): en el visaje del personaje se lee el chasco descomunal que sin rebozo ha dado el mozo al buen ministro de Portugal de Portugal en el visaje del personaje se lee el chasco descomunal que sin rebozo ha dado el mozo al buen ministro de Portugal al buen ministro de Portugal de Portugal al buen ministro al buen ministro al buen ministro al buen ministro

Ch = Seb

== Tous : de Portugal

CM : un coche que parte quién es el audaz que a lo que yo mando se atreve a faltar (*va a mirar por la ventana*) oh cielos el mío que a escape se va

Dia (*a Sandoval*) : cumplí mi promesa

San : salvados están

Seb : señor esa dama que vino poco ha y su compañero las gracias os dan del coche y el tiro que vos les prestais

CM : de qué estais hablando

⁵ La partie de Diana ne figure pas dans le livret.

Seb : de aquella beldad

CM : quién es la atravida que ha osado abusar del coche y el tiro gubernamental

San : aquí va a ser ella

CM : su nombre

Seb : tomad

CM : la Catalina esto es peor me va a dar algo sin remisión

== Dia volver no puedo de mi estupor

== Ch + pers sauf CM = Dia

CM : me ocurre una idea sin ejemplar debemos al punto irla a alcanzar

Tous sauf CM : por mas que corramos de buena fé pensad que tras ella vamos a pié pensad que tras ella vamos a pié

CM : mil ducados bien pagados a cualquiera de mi grey que la traiga a que caiga bajo el peso de la ley

Ch d'hommes: probaremos correremos para que esa inicua grey caiga hundida y destruida bajo el peso de la ley

Tous sauf CM: por mas que corramos de buena fé pensad que tras ella pensad que tras ella vamos a pié por mas que corramos de buena fé pensad que tras ella pensad que tras ella vamos a pié

==Tous sauf CM Probaremos correremos para que esa inicua grey caiga hundida y destruida bajo el peso de la ley

== CM : mil ducados bien pagados a cualquiera de mi grey que la traiga a que caiga bajo el peso de la ley

==Tous sauf CM Probaremos correremos para que esa inicua grey caiga hundida y destruida bajo el peso de la ley

== CM : mil ducados bien pagados a cualquiera de mi grey que la traiga a que caiga bajo el peso de la ley

== Dia : que caiga hundida y destruida bajo el peso bajo el peso de la ley

== San = Dia

== CM : que la traiga a que caiga bajo el peso de la ley

*Tous : que caiga hundida bajo el peso bajo el peso de la ley :||

- 2^{ème} fois Tous : que caiga hundida bajo el peso de la ley bajo el peso de la ley que caiga hundida bajo el peso de la ley

c) Traduction du livret espagnol

Ch : mille compliments à l'orateur votre harangue a été digne d'un ministre tel que vous

CM : nobles amis je vous remercie vous êtes bien aimables je ne mérite pas tant d'honneur

Ch : votre harangue a été digne d'un ministre tel que vous

CM : je ne mérite pas tant d'honneur

Ouvrons la cérémonie signe ma fille

Dia : je signe monsieur

Seb : a mon espérance elle oppose la trahison l'impie a signé

Rebolledo (à Catalina) : elle vient de signer

CM : mon cher neveu c'est à vous

Cat : comme mon cœur palpite

San : en tant qu'homme et homme d'honneur je déclare à l'assemblée que je refuse ce contrat car l'amour manque à mon cœur

CM : que diable dit-il

Cat : ton amour vaut plus que ma vie que dieu te bénisse pour ce non

Ch : il dit non

CM : à mon lignage un tel outrage que dira ô ciel la capitale qu'est le jouet d'un gamin un grand ministre du Portugal

== Dia : C'est moi qui ai provoqué cette houle laissez que rugisse ce vent violent (cette bourrasque) après l'orage notre allié sera le ministre du Portugal

== San : jusqu'à ce qu'elle descende et atteigne la voiture se répand dans mes veines un froid mortel (mon sang se glace) je vois sa vie compromise devant le ministre du Portugal

== CM : ↑

== Seb : sur le visage du personnage se lit l'affront hors du commun qu'ouvertement a fait le jeune homme au bon ministre du Portugal

CM : une voiture qui part qui est l'audacieux qui à ce que j'ordonne ose manquer (il va regarder par la fenêtre) ô ciel le mien qui fuit en vitesse

Dia (à Sandoval) : j'ai tenu ma promesse

San : ils sont sauvés (sains et saufs)

Seb : monsieur cette dame qui est venue il y a peu et son compagnon vous remercient pour la voiture et l'attelage que vous lui prêtez

CM : de quoi parles-tu ?

Seb : de cette beauté

CM : qui est l'insolente qui a osé profiter de la voiture et de l'attelage gouvernemental

San : c'est sûrement elle

CM : son nom

Seb : tenez

CM : la Catalina ceci est pire je vais défailli sans rémission

Tous sauf CM : je ne me remets pas de ma stupeur

CM : j'ai une idée sans précédent nous devons sur le moment la rattraper

Tous sauf CM : même si nous courrions de bonne foi pensez qu'après elle nous allons à pied

CM : mille ducats bien payés à quiconque (celui) de mes fidèles la ramène afin qu'elle s'incline sous le poids de la loi

Ch : nous essaierons nous courrons pour que cette infidèle tombe accablée et détruite sous le poids de la loi

Annexe 6 : Tableau de comparaison des livrets du finale II des *Diamants de la couronne* et des *Diamantes de la corona* à partir de la traduction

En gras : passages les plus fidèles, sans jamais l'être totalement, au texte de Scribe. Attention, ce tableau n'indique pas les épisodes qui ont été avancés ou retardés.

En italique : les propos qui ont disparu à la traduction

| Scribe | Camprodón |
|--|---|
| <p>Campomayor : Oui je pars cette nuit dans le poste où je brille on ne s'appartient plus on se doit à l'état mais avant tout je veux qu'entre amis en famille de ma fille messieurs nous signions le contrat.</p> <p><i>Sébastien : Le contrat plus d'espoir Dieu voici le notaire</i></p> <p><i>Don Henrique : on ne part pas j'écoute et n'entends rien</i></p> <p><i>Sébastien : c'est elle c'en est fait je vous perds...</i></p> <p><i>Diana : au contraire</i></p> <p><i>Sébastien : Mais voici le contrat</i></p> <p><i>Diana : n'importe</i></p> <p><i>Sébastien : et le notaire</i></p> <p><i>Diana : n'importe tout va bien</i></p> <p><i>Sébastien : j'enrage</i></p> <p><i>Diana : tout va bien tout va bien</i></p> <p><i>Sébastien : quel air de joie et de conquête</i></p> <p><i>DH : eh bien la voiture</i></p> <p><i>Diana : elle est prête sans doute allons (lui prenant la main) allons du cœur</i></p> <p><i>DH : j'en aurai</i></p> <p><i>Diana : comme il tremble à votre tour tenez votre serment</i></p> <p><i>Séb : c'est qu'ils ont l'air de s'adorer</i></p> <p><i>CM : ils en ont l'air ainsi voici l'ins-</i></p> <p> </p> <p><i>==Séb : ah je tremble je frissonne</i></p> <p><i>==-tant de l'époux que je lui donne je suis fier je suis content</i></p> <p><i>==Ch : au bonheur il s'abandonne par cet hymen séduisant d'un nouvel éclat rayonnera son nom</i></p> <p> </p> <p><i>== Diana : à l'espoir qui m'abandonne oui je crois à son serment et l'effroi que je lui donne</i></p> | <p>Ch : mil parabienes al orador vuestra arenga ha sido digna de un ministro como vos</p> <p>CM : nobles amigos gracias os doy sois amables en extremo no merezco tanto honor</p> <p>Ch : vuestra arenga ha sido digna de un ministro como vos</p> <p>CM : no merezco tanto honor</p> <p>Demos comienzo a la función firma hija mía</p> <p>Dia : firmo señor</p> <p>Seb : a mi esperanza hizo traición firmó la impía</p> <p>Rebolledo (a Catalina) Ya ella firmó</p> <p>CM : sobrino mío os toca a vos</p> <p>Cat : como palpita mi corazón</p> <p>San : a fuer de hombre y hombre de honor declaro a toda la reunión que este contrato rechazo yo porque en mi pecho falta el amor</p> <p>CM⁶ : que diablos dice</p> <p>Ch : dice que no</p> <p>Cat : mas que mi vida vale tu amor dios te bendiga por ese no</p> <p> </p> <p>CM : a mi linaje tamaño ultraje qué dira oh cielos la capital al ver juguete de un mozalbete todo un ministro de Portugal</p> <p> </p> <p>== Dia⁷ : Yo fui quién traje este oleaje dejad que ruja el vendaval tras el nublado nuestro aliado sera el ministro de Portugal</p> <p>== DH : Hasta que baje y halle el carruaje cunde en mis venas hielo mortal mortal veo su vida comprometida ante el ministro de Portugal</p> <p>== CM : a mi linaje tamaño ultraje qué dira oh cielos la capital al ver juguete de un mozalbete todo un ministro de Portugal</p> <p>== Seb : en el visaje del personaje se lee el chasco descomunal que sin rebozo ha dado el</p> |

⁶ La partition indique que cette réplique est chantée par Sebastian.

⁷ La partie de Diana ne figure pas dans le livret.

| | |
|--|--|
| <p><i>ne va durer qu'un moment</i></p> <p>== DH : ah pour elle je frissonne rien n'égale mon tourment rien n'égale mon tourment il le faut son salut l'ordonne il faut qu'elle s'éloigne à l'instant</p> <p>== Séb : l'espérance m'abandonne voici le fatal moment</p> <p>== CM : <i>d'un nouvel éclat rayonne mon nom déjà déjà si brillant</i></p> <p>== Ch : <i>son nom déjà si brillant au bonheur il s'abandonne par cet hymen séduisant</i></p> <p>== Diana : et l'effroi que je lui donne ne va durer qu'un moment</p> <p>== DH : il le faut son salut l'ordonne il faut qu'elle s'éloigne à l'instant</p> <p>== Séb : l'espérance m'abandonne voici le fatal moment</p> <p>== CM : <i>d'un nouvel éclat rayonne mon nom déjà si brillant</i></p> <p>== Ch : <i>d'un nouvel éclat rayonne son nom déjà si brillant</i></p> <p>5 mesures &</p> <p>CM : à toi ma fille</p> <p>Séb (<i>avec effroi</i>) : ô ciel</p> <p>Diana (à voix basse à Sébastien) : ne craignez rien je vous l'ai déjà dit tout va bien tout va bien tout va bien</p> <p><i>Séb : mais quelle est donc sa dernière espérance je devine elle va refuser ah grand Dieu... elle signe</i></p> <p>CM : à vous mon neveu</p> <p>Séb : perfide</p> <p><i>Diana : tout va bien un peu de patience</i></p> <p>CM (<i>à Henrique</i>) : c'est à vous de signer</p> <p><i>Séb : quel malheur est le mien</i></p> <p>DH : je ne le puis</p> <p>Ch : ô ciel</p> <p><i>DH : ô ciel encore ici</i></p> <p><i>Cat : merci merci</i></p> <p><i>DH : fuyez</i></p> | <p>mozo al buen ministro de Portugal</p> <p>== Dia⁸ : Yo fui quién traje quien traje este oleaje dejad que ruja que ruja que ruja el vendaval tras el nublado el nublado nuestro aliado aliado sera el ministro el ministro de Portugal de Portugal</p> <p>== DH : Hasta que baje y halle el carruaje cunde en mis venas cunde en mis venas hielo mortal hielo mortla hielo mortal veo su vida veo su vida comprometida ante el ministro de Portugal de Portugal</p> <p>== CM : a mi linaje tamaño ultraje qué dira oh cielos la capital al ver juguete de un mozalbate todo un ministro de Portugal</p> <p>== Seb : en el visaje del personaje se lee el chasco descomunal que sin rebozo ha dado el mozo al buen ministro de Portugal de Portugal</p> <p>== Ch = Seb (pas toujours homorythmique)</p> <p>tous de Portugal X2</p> <p>== Dia : yo fui quien traje este oleaje dejad que ruja el vendaval tras el nublado nuestro aliado será el ministro de Portugal será el ministro de Portugal</p> <p>== San : hasta que baje y halle el carruaje cunde en mis venas hielo mortal veo su vida comprometida ante el ministro de Portugal ante el ministro de Portugal</p> <p>== CM : a mi linaje tamaño ultraje que dirá oh cielos la capital al ver juguete de un mozalbate todo un ministro de Portugal todo un ministro de Portugal</p> <p>== Seb (= Bases du choeur): en el visaje del personaje se lee el chasco descomunal que sin rebozo ha dado el mozo al buen ministro de Portugal de Portugal en el visaje del personaje se lee el chasco descomunal que sin rebozo ha dado el mozo al buen ministro de Portugal al buen ministro de Portugal de Portugal al buen ministro al buen ministro al buen ministro al buen ministro</p> <p>Ch = Seb</p> <p>== Tous : de Portugal</p> |
|--|--|

⁸ La partie de Diana ne figure pas dans le livret.

Cat : merci

4 mesures &

*== Dia : ils en perdront la tête il n'est plus de
contrat plus d'hymen plus de fête vous étiez
un ingrat*

*== DH : ah j'en perdrai la tête au diable le
contrat je brave la tempête le scandale et
l'éclat*

== Séb : c'est à perdre la tête ah quel heureux éclat à sa voix tout s'arrête ah j'étais un ingrat

== CM : c'est à perdre la tête au moment du contrat troubler de cette fête et la pompe et l'éclat

$$== Ch := CM$$

*== Dia : tout va bien tout va bien oui mais je
serai discrète tout va bien tout va bien tout va
bien oui tout va bien*

== DH : quel est donc le moyen vraiment j'en perdrai la tête quel est donc le moyen je cherche et ne trouve rien

== Séb : mais quel fut son moyen j'ai beau
chercher dans ma tête mais quel fut son
moyen je cherche et ne trouve rien

== CM : quel projet est le sien ah c'est à perdre la tête quel projet est le sien je cherche et ne trouve rien

$$== Ch := CM$$

*== Dia : ils en perdront la tête il n'est plus de
contrat plus d'hymen plus de fête vous étiez
un ingrat*

*== DH : ah j'en perdrai la tête au diable le
contrat je brave la tempête le scandale et
l'éclat*

== Séb : c'est à perdre la tête ah quel heureux éclat à sa voix tout s'arrête ah j'étais un ingrat

== CM : c'est à perdre la tête au moment du

| | |
|--|---|
| <p><i>contrat troubler de cette fête et la pompe et l'éclat</i> == Ch : = CM</p> <p>== Dia : <i>ai-je été bon prophète tout va bien tout va bien</i> == DH : <i>d'empêcher qu'on l'arrête quel est donc le moyen</i> == Séb : <i>elle fut bon prophète mais quel fut son moyen</i> == CM : <i>quel scandale s'apprête quel projet est le sien</i></p> <p>== Ch : <i>quel scandale s'apprête quel projet est le sien je cherche dans ma tête et je ne trouve rien c'est à perdre la tête ah je n'y comprends rien c'est à perdre la tête ah je n'y comprends rien</i></p> <p>CM : <i>vous parlerez et d'une telle injure vous me direz le motif</i> DH : <i>oui plus tard</i> Ch : <i>mais quel est donc ce bruit</i> CM : <i>comment une voiture lors que j'ai défendu... c'est la mienne qui part</i> DH : <i>je respire elle échappe au sort qui la menace ô bonheur elle échappe au sort qui la menace</i> CM : <i>ma voiture qui passe que veut dire cela</i> Dia (<i>baissant les yeux</i>) : <i>je l'ai fait préparer</i> CM : <i>eh qui donc a l'audace de la prendre</i> <i>Plusieurs valets</i> : <i>une jeune et belle Sénora (montrant Diana) par l'ordre de mademoiselle</i> CM : <i>qu'est-ce à dire</i> <i>Les Valets</i> : <i>et de plus par le votre dit-elle</i> CM : <i>c'est faux</i> Dia (<i>s'enhardissant</i>) : <i>très faux</i> CM : <i>c'est faux</i> Dia : <i>très faux</i> CM (<i>avec colère</i>) : <i>ce sont d'indignes faussetés</i> <i>Les Valets</i> : <i>elle et son compagnon lestement sont montés puis elle a dit son nom en partant</i> CM : <i>quelle est cette imprudente et belle sénora</i> <i>Les Valets</i> : <i>la Catarina</i> Tous : <i>la Catarina la Catarina</i> CM : <i>cette chef de bandits quel comble d'audace lorsque sa tête est mise à prix partir</i></p> | <p>CM : un coche que parte quién es el audaz que a lo que yo mando se atreve a faltar (va a mirar por la ventana) oh cielos el mío que a escape se va Dia (a Sandoval) : cumplí mi promesa San : salvados están Seb : señor esa dama que vino poco ha y su compañero las gracias os dan del coche y el tiro que vos les prestais CM : de qué estais hablando Seb : de aquella beldad CM : quién es la atravida que ha osado abusar del coche y el tiro gubernamental San : aquí va a ser ella CM : su nombre Seb : tomad</p> <p>CM : la Catalina esto es peor me va a dar algo sin remisión</p> <p>== Dia volver no puedo de mi estupor == Ch + pers sauf CM = Dia</p> <p>CM : me ocurre una idea sin ejemplar debemos al punto irla a alcanzar</p> <p>Tous sauf CM : <i>por mas que corramos de buena fé pensad que tras ella vamos a pié pensad que tras ella vamos a pié</i></p> |
|--|---|

| | |
|--|--|
| <p><i>dans ma voiture à son aise à ma place</i> <i>Les Valets : avec une cassette</i> CM : ah grand dieu je frémis si c'était DH (à part) : justement CM : courez sur ses pas à qui la saisira quinze mille ducats</p> <p>== <i>Dia : plus d'hymen plus de fête vous étiez un ingrat plus d'hymen plus de fête vous étiez un ingrat</i> == <i>DH : ah j'en perdrai la tête quel tourment est le mien ah j'en perdrai la tête quel tourment est le mien</i> == <i>Séb : c'est à perdre la tête ah quel heureux éclat c'est à perdre la tête ah quel heureux éclat</i> == <i>CM : c'est à perdre la tête pour un homme d'état c'est à perdre la tête pour un homme d'état</i> == <i>Ch : c'est à perdre la tête au moment du contrat c'est à perdre la tête au moment du contrat</i></p> <p>== <i>Dia : ils en perdront la tête il n'est plus de contrat plus d'hymen plus de fête vous étiez un ingrat</i> == <i>DH : ah j'en perdrai la tête au diable le contrat je brave la tempête le scandale et l'éclat</i> == <i>Séb : c'est à perdre la tête ah quel heureux éclat à sa voix tout s'arrête ah j'étais un ingrat</i> == <i>CM : c'est à perdre la tête au moment du contrat troubler de cette fête et la pompe et l'éclat</i> == <i>Ch : c'est à perdre la tête au moment du contrat troubler de cette fête et la pompe et l'éclat</i></p> <p>== <i>Dia : ai-je été bon prophète tout va bien tout va bien ils en perdront la tête la tête il n'est plus de contrat</i> == <i>DH : d'empêcher qu'on l'arrête quel est donc son moyen quel orage s'apprête s'apprête quel bruit quel bruit</i></p> | <p>CM : mil ducados bien pagados a cualquiera de mi grey que la traiga a que caiga bajo el peso de la ley Ch d'hommes: probaremos correremos para que esa inicua grey caiga hundida y destruida bajo el peso de la ley</p> <p>Tous sauf CM: por mas que corramos de buena fé pensad que tras ella pensad que tras ella vamos a pié por mas que corramos de buena fé pensad que tras ella pensad que tras ella vamos a pié</p> <p>==Tous sauf CM Probaremos correremos para que esa inicua grey caiga hundida y destruida bajo el peso de la ley == CM : mil ducados bien pagados a cualquiera de mi grey que la traiga a que caiga bajo el peso de la ley</p> <p>==Tous sauf CM Probaremos correremos para que esa inicua grey caiga hundida y destruida bajo el peso de la ley == CM : mil ducados bien pagados a cualquiera de mi grey que la traiga a que caiga bajo el peso de la ley</p> <p>== Dia : que caiga hundida y destruida bajo el peso bajo el peso de la ley == San = Dia == CM : que la traiga a que caiga bajo el peso de la ley</p> <p>*Tous : que caiga hundida bajo el peso bajo el peso de la ley : • 2^{ème} fois Tous : que caiga hundida bajo el peso de la ley bajo el peso de la ley que caiga hundida bajo el peso de la ley</p> |
|--|--|

| | |
|---|--|
| <p>== Séb : elle fut bon prophète mais quel fut son moyen c'est à perdre la tête la tête c'est à perdre la tête</p> <p>== CM : quel scandale s'apprête quel projet est le sien quel orage s'apprête s'apprête quel bruit quel bruit</p> <p>== Ch : quel scandale s'apprête quel projet est le sien je cherche dans ma tête et je ne trouve rien c'est à perdre la tête ah je n'y comprends rien c'est à perdre la tête ah je n'y comprends rien c'est à perdre la tête la tête au moment de signer de signer</p> <p>== Dia : de contrat ils en perdront la tête la tête il n'est plus de contrat il n'est plus de contrat plus d'hymen plus de fête vous étiez un ingrat plus d'hymen plus de fête vous étiez un ingrat</p> <p>== DH : quel éclat quel orage s'apprête s'apprête quel bruit quel éclat quel bruit quel éclat quel bruit quel bruit quel bruit quel éclat quel bruit quel bruit quel bruit quel éclat</p> <p>== Séb : quel heureux éclat c'est à perdre la tête la tête c'est à perdre la tête ah quel heureux éclat ah quel heureux quel heureux éclat ah quel heureux quel heureux éclat</p> <p>== CM : quel éclat quel orage s'apprête s'apprête quel bruit quel éclat pour un homme d'état c'est à perdre la tête pour un homme d'état c'est à perdre la tête pour un homme d'état</p> <p>== Ch : le contrat c'est à perdre la tête la tête au moment de signer de signer le contrat c'est à perdre la tête au moment de signer au moment de signer de signer le contrat</p> | |
|---|--|

Annexe 7 : Tableau comparatif de la terminologie employée par Adolphe Adam et Francisco Asenjo Barbieri pour commenter la musique

Sources espagnoles :

CASARES, Emilio, *Francisco Asenjo Barbieri 2. Escritos*, Madrid, ICCMU, 1994.

CASARES, Emilio (ed.), *Francisco Asenjo Barbieri, Crónica de la Lirica Española y Fundación del Teatro de la Zarzuela, 1839-1863, manuscritos 14077-14079*, Madrid, ICCMU, 2006.

Sources françaises :

ADAM, Adolphe, *Lettres sur la musique française. 1836-1850*, introduction de Joël-Marie Fauquet, Genève, Minkoff, 1996.

a) Termes positifs

| Adam | Barbieri |
|-----------------------------------|--------------------|
| « musique légère » | « légèreté » |
| « clarté » | « clarté » |
| « franchise » | « agréable » |
| « originale » / « originalité » | « agréable » |
| « variété » | « a beaucoup plu » |
| « piquant » | |
| « grâce » | |
| « légèreté » | |
| « finesse » | |
| « esprit » | |
| « couleur locale » | |
| « richesse de l'instrumentation » | |
| « recherche » | |
| « coquetterie » | |
| « élégante » | |
| « mélodique » | |
| « distinction » | |
| « détails ravissants » | |
| « effets neufs » | |
| « verve » | |
| « gaieté » | |

à éviter selon le compositeur :

- simultanéité de rythmes différents
- abus de transitions enharmoniques
- écrire pour la voix comme pour un instrument

Modèles : Gluck et Bellini,
Quatuors de Haydn et Mozart

Admiration pour : Auber, Hérold.

b) Termes négatifs

| Adam | Barbieri |
|--|---------------------------------------|
| « abus des modulations » | « musica endemoniada » |
| « mélodies tourmentées » | « valait peu » |
| « prétention » | « prétentieuse » |
| « ambitieuse » | « mauvaise musique » |
| « sans motif, sans plan » | « manque d'uniformité dans le style » |
| « sévérité » | « exécution difficile » |
| « ennuyeux » | « ne m'a pas plu » |
| + termes positifs soumis à la négation | « insipide » |
| Verdi, Berlioz | Wagner |

TABLE DES MATIÈRES

| | |
|---|--------|
| Remerciements | p. 9 |
| INTRODUCTION | p. 11 |
| PREMIÈRE PARTIE : PARENTÉ | p. 27 |
| Introduction | p. 29 |
| CHAPITRE 1 : EN GENRE ET EN NOMBRE | p. 31 |
| 1) Des chiffres | |
| a) Autorités | p. 32 |
| b) Actes | p. 34 |
| 2) Spécificités espagnoles, définition et contours d'un genre | p. 38 |
| 3) Confrontation avec les spécificités françaises | p. 41 |
| CHAPITRE 2 : CIRCULATION | p. 43 |
| 1) Une traduction à géométrie variable | |
| 2) Sujets et situations : l'art du faux-semblant | p. 49 |
| 3) Masques et voiles de la traduction | p. 56 |
| a) Variations | |
| b) L'effet domino | p. 63 |
| c) Degrés | p. 67 |
| CHAPITRE 3 : CERCLES | p. 81 |
| 1) Élèves | p. 82 |
| 2) Barbieri, figure pivot | p. 91 |
| 3) Droit de passage : la traduction source de relations juridiques et commerciales | p. 95 |
| a) Ventura de la Vega l'ambassadeur | |
| b) Les frontières de la loi | p. 96 |
| 4) Affaires de famille : le clan Olona | p. 99 |
| CONCLUSION DE LA PREMIÈRE PARTIE | p. 105 |
| DEUXIÈME PARTIE : LIEUX COMMUNS | p. 109 |
| Introduction | p. 111 |
| CHAPITRE 1 : L'USAGE DU COSTUME OU LA MUSIQUE POPULAIRE COMME MATÉRIAU COMMUN | p. 115 |
| 1) Couleu(s) locale(s). Présences et enjeux de la musique populaire | p. 116 |
| a) Monde rural, univers scénique | |
| b) <i>Costumbre hace ley</i> , dit l'espagnol : la coutume fait loi | p. 120 |
| 2) La question de l'identité à travers la relation texte/musique dans les morceaux à consonance populaire | p. 128 |
| 2.1) L'ANDORRE, TERRITOIRE NEUTRE | |
| a) Le morceau pastoral : un choix calibré | p. 129 |
| b) Le lyrisme à l'œuvre | p. 132 |
| c) Mise en musique | p. 136 |
| 2.2) LES DEUX VISAGES DU PERSONNAGE | p. 142 |
| a) Les différents visages du texte | |

| | |
|---|--------|
| b) La chanson au rythme de danse, un gage de popularité | p. 146 |
| c) L'adaptation espagnole : un pas en arrière | p. 150 |
| 2.3) LE BOLÉRO OU LE "VOLEUR" DES DIAMANTS | p. 157 |
| a) Échelles | p. 158 |
| b) Choix musicaux | p. 165 |
| c) La question du boléro | p. 175 |
| Conclusion du chapitre | p. 179 |
| CHAPITRE 2 : LE RÈGNE DE L'UNIFORME. PRÉSENCES ET ENJEUX DE LA MUSIQUE MILITAIRE | p. 185 |
| Introduction | |
| 1) Lien entre les répertoires : musique militaire et musique d'opéra | p. 188 |
| 2) Le soldat, un personnage emblématique | p. 203 |
| a) Le texte | p. 204 |
| b) Mise en musique | p. 208 |
| c) Motifs | p. 211 |
| 3) <i>El Campamento, El Duende, La Dame blanche, La Fille du Régiment, Le Comte Ory</i> : l'armée, du chant univoque à la caution comique | p. 220 |
| a) L'entrée de Gaspar | p. 222 |
| b) La leçon d'art militaire | p. 227 |
| Conclusion du chapitre | p. 233 |
| CONCLUSION DE LA DEUXIÈME PARTIE | p. 234 |
| TROISIÈME PARTIE : LA MESURE DES POSSIBLES | p. 237 |
| Introduction | p. 239 |
| CHAPITRE 1 : LE FINALE À L'ÉPREUVE DU MYTHE | p. 243 |
| 1) La musique est-elle un langage ? | |
| 2) Mythe et structure : <i>Finale</i> de Claude Lévi-Strauss, l'homologie et la parenté | p. 246 |
| 3) Transformation des mythes | p. 249 |
| CHAPITRE 2 : GAMME DE FINALES | p. 251 |
| 1) Panorama des finales | p. 252 |
| 2) Situations croisées | p. 259 |
| a) Disproportion : du <i>Songe d'une nuit d'été</i> à <i>El Sueño de una noche de verano</i> | |
| b) Déplacement : De <i>Mina ou Le ménage</i> à trois à <i>Mis dos mujeres</i> | p. 263 |
| c) Atomisation : <i>Le Domino noir</i> et <i>El Duende</i> | p. 266 |
| CHAPITRE 3 : LA SOLUTION DE LA FUITE (finales I et II des <i>Diamants de la couronne</i> et des <i>Diamantes de la corona</i>) | p. 271 |
| A. FINALE I : l'efficacité du costume | |
| 1) Une situation, deux points de vue | |
| 2) Une situation, deux (ré)partitions | p. 272 |
| 3) D'un <i>parlante</i> à l'autre | p. 277 |
| a) Auber | p. 278 |
| b) Barbieri | |
| B. FINALE II : la rupture du contrat | p. 280 |
| 1) Une adaptation à la scène espagnole | |
| 2) Structure | p. 287 |
| 3) Écriture et variations du mythe | p. 291 |
| a) Épisodes lyriques | |
| b) Épisodes <i>parlante</i> | p. 298 |

| | |
|--|--------|
| <ul style="list-style-type: none"> • premier <i>parlante</i> : signer ou ne pas signer • deuxième <i>parlante</i> : le départ en voiture | p. 304 |
| 4) Comparaison élargie : <i>Colegialas y soldados</i> de Hernando | p. 309 |
| CHAPITRE 4 : LE CHOIX DE LA CONFRONTATION (le cas du <i>Val d'Andorre</i> et du <i>Valle de Andorra</i> , finales I et II) | p. 313 |
| A. FINALE I : les temps de la marche | |
| 1) Un livret tronqué, une annonce | |
| a) Situation | |
| b) Traduction | p. 315 |
| 2) Organisation de la partition | p. 320 |
| 3) Procédés de composition | p. 323 |
| a) <i>Recto tono</i> contre mélodrame | |
| b) Un drame au féminin ? | p. 326 |
| B. FINALE II : les temps d'arrêt | p. 331 |
| 1) Texte et traduction | |
| 2) Structure | p. 340 |
| a) Répartition du texte | p. 341 |
| b) L'alternance parlante/lyrique | p. 345 |
| 3) Écriture et relation texte/musique | p. 346 |
| a) les épisodes lyriques : polarité et orientation du regard vers Rose-María | |
| b) Les passages <i>parlante</i> : parler pour ne rien dire | p. 352 |
| 4) Comparaison élargie : le finale I de la <i>Sonnambula</i> de Bellini | p. 361 |
| CONCLUSION DE LA TROISIÈME PARTIE | p. 366 |
| CONCLUSION | p. 371 |
| SOURCES | p. 383 |
| BIBLIOGRAPHIE | p. 413 |
| RESUMEN DE LA TESIS | p. 435 |
| ANNEXES | p. 439 |
| ANNEXE 1 : Tableau des zarzuelas créées à Madrid entre 1849 et 1856 et leurs sources françaises | p. 441 |
| ANNEXE 2 : Résumés et mots clés des livrets de zarzuelas ordonnés chronologiquement | p. 457 |
| ANNEXE 3 : Liste des livrets français identifiés comme sources directes ordonnée chronologiquement d'après la liste des zarzuelas | p. 475 |
| ANNEXE 4 : Lettres | p. 481 |
| ANNEXE 5 : Reproduction du texte du finale II des <i>Diamants de la couronne</i> et des <i>Diamantes de la corona</i> avec les répétitions | p. 503 |
| ANNEXE 6 : Tableau de comparaison des livrets du finale II des <i>Diamants de la couronne</i> et des <i>Diamantes de la corona</i> à partir de la traduction | p. 511 |
| ANNEXE 7 : Tableau comparatif de la terminologie employée par Adolphe Adam et Francisco Asenjo Barbieri pour commenter la musique | p. 517 |
| INDEX DES NOMS CITÉS | p. 519 |

